DER HEI- MAT TREV
AVS DER BVCHEREI
DR ALOIS WVRM

# Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn.

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des dreizehnten Jahrhunderts

von

Richart Reiche.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelm-Universität Straßburg.

Münster, 1905.
Regensbergsche Buchhandlung und Buchdruckerei.

Von der Fakultät genehmigt am 21. Nov. 1903.

# Inhalt.


Seite

Einleitung . . . . . 1—9

Stand der Forschungen über die hochmittelalterliche Plastik Deutschlands.

Fragen des byzantinischen und französischen Einflusses.

Grundsätze der Untersuchung mittelalterlicher Portalstatuarik.

A. Beschreibung des Paderborner Portales . . . . . 9—11

B. Entwicklung des romanisch-gotischen Statuen-Portales besonders in Frankreich und die Stellung des Paderborner Portals innerhalb derselben. . . . . 11—31

C. Technische, stilistische und ikonographische Analyse des Paderborner Portales und seiner Plastik . . . . . 31—61

I. Beziehungen zur Portalarchitektur des Mainzer Domes und der Kirche von St. Père-sous-Vézelay in Burgund.

II. Beziehungen zur Plastik des Mainzer Domes, zur byzantinischen und karolingischen Typologie und Formensprache und zur französischen Portalstatuarik.

III. Die Paderborner Bildhauergruppe.

IV. Ikonographie des Paderborner Portals.

D. Einreihung des Portales in die Baugeschichte des Paderborner Domes und seine Zeitbestimmung. . . . . 61—73

I. Einheitlichkeit in Anlage und Ausbau von Westkreuz und Langhaus des Domes.

II. Fortschreiten des Baues von Westen nach Osten.

III. Das Westfach.

IV. Der Meister der spitzbogigen Maßwerkfenster.

V. Die Stellung des Paradiesportales in der Baugeschichte des Domes.

VI. Die Zeitbestimmung desselben nach den Daten der Baugeschichte.

Schluß . . . . . 73—76

Die Paderborner Statuarik in ihrem Verhältnis zur hochmittelalterlichen Plastik im übrigen Deutschland.

Geboren zu Barmen am 2. Dez. 1876 als Sohn des Herrn Julius Reiche und seiner verstorbenen Ehefrau Hulda Koecke absolvierte ich das Gymnasium meiner Vaterstadt, hörte drei Semester rechtswissenschaftliche Vorlesungen in Bonn und Berlin, vier Semester deutsch-philologische, archäologische und kunstgeschichtliche in München, ein Semester archäologische und kunstgeschichtliche in Bonn und studierte neben Archäologie und Geschichte des Mittelalters sechs Semester Kunstgeschichte in Straßburg. Meine akademischen Lehrer an der Kaiser Wilhelm-Universität waren die Herren Breßlau, Dehio, Michaelis, deren ich in besonderer Verehrung gedenke, die Herren Bloch, Polaczek, Spiegelberg, Thrämer, Weidenreich, Wiegand. Ihnen sowie meinen Lehrern in München und Bonn, den Herren Furtwängler und Weese, Loeschke und Clemen sage ich hier aufrichtig Dank. Auch sei nochmals an dieser Stelle für liebenswürdige Unterstützung bei den Vorarbeiten für diese Untersuchung verbindlichst gedankt den Herren: Baurat Ludorff, Provinzialkonservator von Westfalen und Architekten V. Batteux in Münster i. W.; Professor Dr. Clemen, Provinzialkonservator der Rheinprovinz in Bonn; den Herren von der Kgl. Meßbildanstalt, und ihrem Leiter Herrn Geh. Baurat Meydenbauer in Berlin; den Herren von der Universitäts- und Landesbibliothek Straßburg, dem Verein für westfälische Geschichte und Altertumskunde und dem Direktor seiner Zeitschrift, Herrn Universitätsprofessor Dr. Pieper in Münster i. W. für die ehrenvolle Aufnahme der Arbeit in die genannte Zeitschrift und deren liberale Ausstattung.

# Einleitung.

## Stand der Forschungen über die hochmittelalterliche Bildhauerkunst Deutschlands.

Diese Abhandlung will einen Beitrag zur Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh. geben. Bezeichnend für die deutsche Forschung und ihre Wertschätzung heimatlicher Kunst ist erst mit Dehio's Entdeckung,[1]) daß am Bamberger Dome sich Bildwerke von nachweislich französischem Stil befinden, eine ernsthafte Untersuchung der hochmittelalterlichen Statuarik Deutschlands und der Schweiz in Fluß gekommen. Im Vordergrunde des Interesses stand bei den meisten Arbeiten aus diesem Gebiete die Frage nach dem französischen Einflusse.

Schon Rahn[2]) hatte für die „romanischen" Standbilder der Gallusptorte zu Basel, der Stiftskirche zu Neuschâtel und an N. D. zu Ursanne französischen und zwar gleich burgundischen Einfluß vermutet und von der „gotischen" Plastik der Schweiz gesagt[3]) daß „Frankreich, wie es in baulicher Hinsicht das Land der Initiative geworden, auch in der Plastik dieses Zeitalters den Reigen führte." Freilich, „die Vorbilder, auf welche der Stil dieser Arbeiten (in

[1]) Dehio „Zu den Bamberger Domskulpturen". Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1890 und Nachtrag 1891.

[2]) Rahn, Gesch. der bild. Künste in der Schweiz 1876 S. 270.

[3]) a. a. O. S. 560.

Lausanne und Genf) zurückweist," sind ihm unbekannt. Lindner[1]) versuchte die ältere schweizer Statuarik an „südfranzösische" Schulen anzuknüpfen, ein Versuch, der (vielleicht mit Ausnahme des Nachweises von Chur's Verhältnis zu Arles) ebenso mißlang wie der voraufgegangene Weese's[2]) die älteren Bamberger Skulpturen an „südfranzösische Schulen" anzugliedern. Auch die umfangreiche Arbeit Moriz-Eichborn's über den Skulpturencyklus des Freiburger Münsters[3]) verbreitet sich nur ganz allgemein ohne Nachweis bestimmter französischer Vorbilder über die Abhängigkeit der deutschen Bildnerei des XIII. Jahrh. von der französischen. Erst Goldschmidt wieder suchte für die Chorstatuen im Magdeburger Dome, deren ursprüngliche Bestimmung für eine Tor-Anlage er durch den Versuch einer Rekonstruktion der letzteren erwies, die Abhängigkeit von bestimmten französischen Werken aufzustellen.[4]) Die von Dehio nachgewiesenen Beziehungen Bambergs zu Reims verfolgten Weese (a. a. O.) und Voege weiter.[5]) Zuletzt hat für den plastischen Schmuck des Südportals am Straßburger Münster Karl Franck-Oberaspach[6]) in methodisch mustergiltiger Weise durch den Anschluß der deutschen Werke an eine bestimmte Lokalschule in Frankreich (Chartres) den französischen Einfluß klargelegt.

Als gemeinsames Ergebnis aus allen diesen Untersuchungen geht auf negativem und positivem Wege die eine Tatsache hervor, daß die französische Beeinflussung der deutschen Bildhauerkunst des Mittelalters von der „gotischen", d. h. hochmittelalterlichen Plastik Nordfrankreichs und hier besonders von der Portalstatuarik des 13. Jahrh.

---

[1]) Lindner. Die Basler Gallusp forte 1899 in den „Studien zur deutschen Kunstgeschichte".

[2]) Artur Weese. Die Bamberger Domskulpturen 1896 in den „Studien zur deutschen Kunstgeschichte".

[3]) Kurt Moriz-Eichborn. Der Sculpturencyclus in der Vorhalle des Freiburger Münsters 1899 in den „Studien zur deutschen Kunstgeschichte".

[4]) Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsign. 1899 Bd. 20, S. 285 ff.

[5]) Repert. für Kunstwissenschaft XXIV. Heft 3 u. 4, 1901.

[6]) In der erweiterten Straßburger Dissertation: Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster von Karl Franck-Oberaspach 1903 bei L. Schwann, Düsseldorf.

ausgeht, daß aber ein französischer Einfluß vor der Entstehung des statuarischen Stiles in Nordfrankreich an keinem deutschen Werke nachzuweisen ist. Die Arbeiten, die einen solchen vorgotischen Zusammenhang zwischen französischen und deutschen Bildwerken aufstellen, kranken an den Fehlern einer Methode, die den Gegenständen der Untersuchung nur selten gerecht wird. Was das Hauptwerk betrifft, von dem diese Methode ausgegangen ist, Voege's „Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter" (1894) so wird mit den Grundsätzen, mit denen sein Verfasser die von ihm inspirierten Forschungen über die „romanischen" Werke der Schweiz und in Bamberg selbst verneinte,[1]) für die Beziehungen der Schule von Arles zu den nordfranzösischen Portalstatuen-Cyklen die Quellengemeinsamkeit byzantinischer Überlieferung ebenso deutlich aufgewiesen werden können, wie Voege selbst sie für die Weese'schen und Lindner'schen Konstruktionen zum Teil gezeigt hat. Die Anfänge des monumentalen plastischen Stiles im Mittelalter werden, das kann man schon jetzt mit ziemlicher Sicherheit aussprechen, in allen Ländern Europas, die an der Ausbildung desselben teilgenommen haben, hauptsächlich durch die byzantische Kunst eingeleitet.[2]) Für ein wichtiges Gebiet der Anfänge deutscher Monumentalplastik ist durch Goldschmidt dieser Nachweis an der Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen erbracht worden.[3])

## Fragen des byzantinischen und französischen Einflusses.

Für die Untersuchung über den Anteil der byzantischen Kunst an der Entstehung der Großplastik des Mittelalters dienen

---

[1]) Siehe Rep. für Kunstwissenschaft XXII. Heft 2, 1899.

[2]) Nebenher wirken stilbildend in geringerem Maße abendländisch-antikisierende und von Byzanz unabhängige orientalisierende Strömungen, letztere besonders in der Mimik und Ornamentik des spezifisch keltischen S.-W. Frankreichs.

[3]) Siehe Ad. Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Sculptur in Sachsen. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstslgn. 1900. Für Frankreich vgl. Marignan: La sculpture en Languedoc du XII—XIII siècle, 1902.

zur Grundlage sowohl die in oder für Europa geschaffenen byzantinischen oder byzantinisierenden abendländischen Werke der plastischen Kleinkünste, bes. Elfenbeintafeln, und der Miniaturmalerei des frühen M. A. — Kunstgegenstände, die bei ihrer leichten Beweglichkeit oft den Besitzer wechselten — als auch die unter byzantinischem Einfluß stehenden Wandgemälde der abendländischen Kirchen, die sicherlich stärker auf die Bildhauer ihrer Zeit und ihres Ortes eingewirkt haben, als wir es an den erhaltenen geringen Resten belegen können. Die Vergleichsgegenstände lassen sich unterschiedslos aus allen Phasen der byzantinischen und byzantinisierenden abendländischen Kunst bis zum 12.—13. Jahrh. nehmen,[1]) da einerseits die byzantinischen Kunstgegenstände in allen Jahrhunderten des frühen Mittelalters nach dem Westen importiert wurden, andererseits ein meist durch Zufall bestimmter Eklektizismus in ihrer Benutzung als Vorlagen für die Großplastik seitens der europäischen Künstler sich nachweisen läßt.[2]) Die Methode wird im wesentlichen die sein, welche Voege zu der verfehlten Filiation der Arleser Kunst des XII. Jahrh. mit den ersten großplastischen Portal-Cyklen Nordfrankreichs führte. Für den Vergleich verschiedener Schulen mittelalterlicher Statuarik untereinander hat diese Art der Untersuchung — wenigstens als ausschließliche — keine Berechtigung, weil die technisch-stilistischen und architektonischen Bedingungen dabei unbeachtet bleiben. Wohl genügt sie für die Untersuchung der Frage, ob und welchen Einfluß die Werke der Kleinkünste und der Monumentalmalerei des frühen M. A. auf die Erstlinge mittelalterlich-europäischer Großplastik ausgeübt haben. Hier kann sich die Methode auf den Vergleich der Gesichtstypen, Gewandmotive, von Haltung, Attributen und Ornamentik 2c. beschränken.

Für die Untersuchung des Einflusses der französischen Kunst auf die deutschen Bildhauer des XIII. Jahrh. hat Franck in seiner Schrift über den Straßburger Meister eine ergebnisreiche Methode angewandt, deren Neuheit und Stärke in der Betonung

---

[1]) Anders Voege gegen Goldschmidt, Repert. für Kstw. XXIV. 195 ff. 1901.

[2]) Besonders lehrreich hierfür ist die Kunsttätigkeit unter Bischof Bernward in Hildesheim.

des Verhältnisses der Skulpturen zur umgebenden Architektur und in der scharfen Herausstellung der schematisierbaren unter den isolierten Stileigentümlichkeiten der in Frage stehenden deutschen Werke beruht. Von dem zweiten Grundsatz dieser Behandlungsweise konnte den Paderborner Statuen gegenüber kein Gebrauch gemacht werden. Wir haben es dort nicht mit bewußt stilisierenden, auf der Grundlage langer Übung entstandenen Meisterwerken wie den Straßburgern, nicht mit Höhenpunkten einer Entwickelung zu tuen, sondern mit handwerkmäßigen Erzeugnissen, tastenden Anfängen einer lokalen Monumentalkunst, die technisch rasch erklärt sind. Anders ist es mit der Bestimmung des Verhältnisses der Bildwerke zu ihrem architektonischen Rahmen. Auf die aus dem Abhängigkeitsverhältnis der Steinbildnerei zur Architektur sich ergebenden Folgen bez. der Datierung plastischer Werke hatte Schmarsow[1]) hingewiesen. Gegen die verallgemeinernden Sätze Schmarsow's wandte sich Franck und wies an zahlreichen Beispielen nach, wie vielgestaltig die französische Reception und wie notwendig es sei, die Grundsätze bei der stilistischen Analyse französisch beeinflußter deutscher Plastik enger zu umgrenzen.[2]) Überraschende Aufschlüsse gewährte ferner die scharfe Prüfung, die Franck an der architektonischen Umrahmung romanischer Bildwerke des Bamberger Domes vornahm.[3]) Die von Franck untersuchten Kreise deutscher Statuarik weichen von der baulichen Erscheinungsform, unter der sie gewöhnlich uns entgegentritt, mehr oder minder stark ab, auch unter sich. Auch an der Südpforte des Münsters zu Straßburg und am Engelpfeiler im südlichen Querschiff desselben sind die baulichen Bedingungen wesentlich andere als sonst meist an den Erzeugnissen mittelalterlicher „Mauerplastik." Den daraus sich ergebenden verwickelten Sätzen Francks gegenüber glaubt Verfasser für die Hauptmasse der mittelalterlichen Statuarik einige allgemeinere Grundregeln aufstellen zu können.

---

[1]) Schmarsow, „Meisterwerke deutscher Bildnerei des Mittelalters" I Naumburg 1892 und Rep. f. Kunstwissenschaft XXI, S. 417 ff. 1898 „das Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur".

[2]) Franck, Das Eindringen der französ. Gotik in die deutsche Sculptur. Rep. f. Kunstw. XXII 2 u. XXIII. 1.

[3]) Christl. Kunstblatt 1901 Nr. 6 ff: Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst von Karl Franck-Oberaspach.

## Grundsätze der Untersuchung mittelalterlicher Portalstatuarik.

Die Entwicklung des gewöhnlichen Rahmens, in dem das Standbild des Mittelalters auftritt, des verschrägten Statuenportals, ist bisher wenig beachtet worden. Und doch ist der Portaltypus das zunächst Gegebene. Er giebt erst das Gerüst für die schmückenden Bildwerke ab. Diese haben sich im ganzen Mittelalter dem baulichen Gefüge strenge unterzuordnen. Das mittelalterliche Statuenportal ist in erster Linie ein architektonisches Dekorationsstück, die Plastik nur ein — allerdings unlöslicher — Teil desselben. Bevor man also dieser stilkritisch nähertritt, verlangt die umgebende Architektur die schärfste Aufmerksamkeit. Erst eine solche architektonische Betrachtungsweise kann Entstehung und Entwicklung der Portalstatuarik uns enthüllen, sie wird uns zeigen, wie die Architektur als mater artium mit starker Hand auch über ihrer bunten Fülle ordnend waltet.

Nur durch scharfe Bestimmung und Gegenüberstellung ausgeprägter architektonischer Typen und Darlegung ihres Entwicklungsganges kann in die verwirrende Menge der mittelalterlichen Portale chronologische Ordnung und systematische Übersicht gebracht werden. Sind die baulichen Haupttypen durch die Sichtung eines umfassenden Vergleichsmaterials festgestellt, so lassen sich auch Mischformen leicht erkennen und auf ihre Herkunft zurückführen.

Für die Statuenportale wird durch die Scheidung der baulichen Typen zugleich ein fester Rahmen für die Erscheinungsformen ihrer monumentalen Plastik gewonnen, die aufs engste an die umgebende Architektur gebunden sind. Der Baumeister macht dem Bildhauer für die technische Form des Standbildes ganz bestimmte Bedingungen, die an jedem Portal derselben architektonischen Gattung erfüllt werden müssen und ihre Lösung in drei Typen gefunden haben, die man als Säulenstatue, Wandstatue und Pfeilerstatue bezeichnen kann. Die ganze Entwicklung der Statuarik von der mittelalterlichen Mauerplastik zur modernen allseitig ausgebildeten Freiplastik vollzieht sich als Emancipation der Statue aus der Abhängigkeit von ihrer architektonischen Umgebung, insbesondere der Portalarchitektur, die vielleicht die ersten modernen Freistatuen her-

vorgebracht hat.[1]) Es ist möglich auf Grund der technischen Form von ihrem früheren Standort entfernter (Magdeburger Dom: Paradiespforte) zerstörter (in Museen) oder ihrer ersten Bestimmung entzogener Portalstatuen (Magdeburg, Dom: Chorstatuen) den zugehörigen, ursprünglich vorhandenen oder beabsichtigten Rahmen zu rekonstruieren.

Da wir in der Baugeschichte einzelner mittelalterlicher Kirchentore mit bestimmt ausgeprägter technischer Form der Statuarik feste Daten haben, so können diese jetzt auch für die Geschichte der übrigen, denselben statuarischen Typus zeigenden Portale verwertet werden, für die wir selbstständiger Datierungen entbehren. Es handelt sich jedoch zunächst jedesmal um die genaue technische Prüfung des Fundortes selbst, ob die plastischen Bestandteile in gleichzeitigem, früherem oder späterem Rahmen untergebracht sind. Dem an den Haupttypen geschulten Auge werden sich Unstimmigkeiten zwischen der Architektur eines Portales und der mit ihr verbundenen Statuarik leicht enthüllen. Man wird dann nicht in Versuchung kommen, ein Portal allein auf „stilistische" Schätzung seines plastischen Schmuckes baugeschichtlich oder, was öfters vorkommen kann, umgekehrt den plastischen Bestandteil auf Grund des Zusammenhangs der architektonischen Formen des Portals innerhalb der Baugeschichte des betreffenden Kirchengebäudes zeitlich zu bestimmen; sondern man wird zunächst die oben geforderte Untersuchung anstellen, die sich entwicklungsgeschichtlich auf die Kenntnis der einheitlichen Typen und dann technisch auf die Besichtigung des Verbandes stützt, ob ein einheitlicher statuarisch-architektonischer Organismus vorliegt oder ob Statuarik und Architektur verschiedenen Typen angehören.

Bei Übereinstimmung von architektonischem Typus des Portals und technischer Form seiner Statuen ist man durch die Möglichkeit einer entwicklungsgeschichtlichen Fixierung des Portalschemas davor gesichert, stilistisch anscheinend hochentwickelte Werke der Plastik zu spät — ein Fall, der seltener vorkommen wird

[1]) Nebenher geht eine parallele Weiterbildung und Befreiung der Statuarik in der Grabplastik.

— anscheinend altertümliche zu früh zu datieren.[1]) Die entwicklungsgeschichtliche und zeitliche Feststellung eines Portales erfolgt durch Vergleich seines Gesamtaufbaues innerhalb der Entwicklung des Portalschemas in der romanisch-gotischen Architektur überhaupt und innerhalb der speciellen Geschichte des Baukörpers, dem es angehört, durch mannigfachste Vergleichung seiner Dimensionen, Einzelformen und seines Verbandes mit den anderen Teilen des Gebäudes, insbesondere der Bestimmung seines Verhältnisses zu eventuell fest datierten Stücken desselben. Der Portaltypus, bezw. die technische Form seiner Statuarik entscheidet dann, ob die Zeitbestimmung der Architektur auch für die Plastik maßgebend ist oder nicht. Die sogenannte Säulenstatue, sofern sie organisch mit dem Portal hochgewachsen und nicht ersichtlich später in seinen Verband eingetragen ist, kann man von vornherein als gleichzeitig mit dessen Aufbau ansetzen. Nur bei großen mehrtorigen Gesamt-Anlagen handelt es sich womöglich um Unterschiede von mehreren Jahrzehnten in der Montierung der Statuen (Amiens, Reims, Chartres). Für den Nachweis stilistischer Schulzusammenhänge, bieten bei den Säulenstatuen die architektonischen Begleitformen der Säule meist sichere Handhaben. Die „Wandstatue" dagegen, die, obwohl in der reifsten Form des Wandstatuenportals ebenso unlöslich in dessen Organismus verwoben wie die Säulenstatue, doch selbst von allem architektonischen Beiwerk losgelöst ist, eigentlich also schon als Freistatue aus den Händen des reinen Bildhauers hervorgeht, braucht von vornherein nicht gleichzeitig mit dem Architekturgerüst entstanden zu sein. Dieses kann, ohne auf die Füllung durch die Statuen warten zu müssen, ohne Rücksicht auf diese hochgeführt werden.[2]) Schulzusammenhänge sind hier meist nur durch rein stilkritische Untersuchung der Statuen selbst aufzustellen. Die „Pfeilerstatue" d. h. die nach Art der französischen Archivoltenfigürchen aus übereck

[1]) Wie Nordhoff „einige höchst altertümliche" unter den Paderborner Statuen: Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1890. Die westfälischen Domkirchen II Paderborn, S. 182 Note 3.

[2]) So sind z. B. in Straßburg an der Westfassade des Münsters die Statuen offenbar ein paar Jahrzehnte nach der Aufführung der Portale entstanden.

quadratischem Block gemeißelte und in die Gewändepfeiler eingestellte Statue ist die seltenste Art der Portalstatue. Ihr Typus geht wohl auf die lombardischen Portale des Meisters Nikolaus zurück und hat allenfalls den monumentalen Maßstab französischen Anregungen zu verdanken. Sie kommt in Frankreich nicht vor. Den Höhepunkt der kurzen Entwicklung des Pfeilerstatuen-Portals bezeichnet die goldene Pforte zu Freiberg i. S., diese Krone aller Statuenportale des Mittelalters. Der statuarische Schmuck ist hier gleichzeitig mit dem architektonischen Aufbau entstanden. Von den wenigen Pfeilerstatuen-Portalen abgesehen sind alle mittelalterlichen Statuenportale Säulenstatuen- oder Wandstatuenportale und ihre Entwicklung von den französischen Originalschöpfungen abhängig. Daher werden wir in der Abhandlung selbst die Schilderung des allgemeinen Entwicklungsganges nicht unterbrechen und auf die Pfeilerstatue nur anmerkungsweise, im übrigen an anderem Orte ausführlich zurückkommen.

Zeigen die Statuen eines Portals und der Aufbau desselben entwicklungsgeschichtlich auseinanderliegende technische Typen, so fragt es sich, ob die statuarische Ausstattung einem älteren oder jüngeren Rahmen eingefügt ist. Man wird sich durch einen alten Architekturverband nicht zur gleichen Datierung der in ihm auftretenden Standbilder verleiten lassen, wenn deren technische Form einer so frühen Entwicklungsstufe des Portaltypus widerspricht oder ersichtlich ist, daß die Toranlage ursprünglich überhaupt nicht zur Aufnahme von Statuen bestimmt war (Adamspforte des Domes zu Bamberg). Andererseits wird man leicht erkennen, ob die technische Form der Statuen einem früheren Portaltypus angehört, als ihn das mit ihnen verbundene Bauschema zeigt (Magdeburg, Paradiespforte).

## A. Beschreibung des Paderborner Portals.

Am Dom zu Paderborn ist in die südliche Stirnwand des westlichen Querschiffes ein Portal[1]) eingebrochen, das durch einen Mittelpfosten von rechteckigem Grundriß in zwei Eingänge geteilt wird.

[1]) Masze siehe S. 40 Anmerkung.

Zwei auf Mittel- und Seitenpfosten des Tores ruhende Kleeblattbogen schließen diese ab und tragen die an ihrem oberen Rande im Halbkreis ausgeschnittene Türfüllung. Um die Füllung ist ein konzentrisch nach Außen sich erweiternder Rahmen von drei Paar Säulenwülsten und Hohlkehlen gespannt, die etwas oberhalb der Kleeblattbogen-Ansätze auf den Vorderteilen von Löwen aufruhen.

Die nach Außen in spitzem Winkel abgeschrägten Wandungen sind in ihrer unteren Hälfte über einem niedrigen abgetreppten Sockel mit rechtwinkligen Pfeilervorsprüngen ausgelegt, in deren Ecken je drei Säulen eingestellt sind. Das Profil der hohen, aus zwei Wülsten und einer Hohlkehle gebildeten Säulenbasen mit Eckblatt zieht sich gleichmäßig auch über die Pfeilerkanten unten, die in der Höhe der mit einem Halsring abgegrenzten Säulenkapitelle das gleiche Blattornament wie diese aufweisen. Auf den Kapitellen liegt ein mit durchgehendem reichen Rankenwerk geschmückter Deckplattenfries, den Säulen und Pfeilervorsprüngen entsprechend dreifach ausgezackt. Darüber wird, stark zurückspringend, die glatte Mauer des Gewändes sichtbar, das durch eine am Fußpunkt der Kleeblattbogen ansetzende, unter den Löwen der Archivolten hängende Baldachinreihe seinen oberen Abschluß findet. In die so gebildete Nische sind frei vor die Wand je drei auf abgekanteten Fußplatten stehende Apostelstatuen neben einander gestellt.

Durch Abweichung der Achse des Portales von der Achse der über diesem sich wölbenden Vorhalle entsteht am linken Gewände eine breitere, am rechten eine schmälere Stirnwand. Sonst glatt ist letztere an ihrem Sockel ebenso gegliedert wie das Gewände, von dem sich dieselben Profilierungen über sie hinziehen. Oben wird sie mit einem Gesims von ähnlichem Profil wie unten in umgekehrter Ausladung abgeschlossen. Darüber erstreckt sich die Fortsetzung des über den Kapitellen der Gewändesäulen liegenden Deckplattenfrieses. Auf diesem erhebt sich vor der glatten Mauerfläche eine Blendarkatur von zwei konzentrischen Säulenpaaren, auf deren Kapitellen sich zwei Türmchen aufbauen, welche die spitzbogigen Archivolten einschließen. Auf dem Scheitel des Spitzbogens ist ein drittes Türmchen an die Wand geklebt. In der Nische steht frei vor der Wand die Statue eines Bischofs. Die sonst ebenfalls glatte rechte Stirnwand zeigt als untern und oberen Abschluß die durchgehende Profilierung und

Ornamentik des zugehörigen Gewändes. Auf dem Deckplattenfries ist frei vor die Mauer auf dem Rücken eines lang hingestreckten Männchens die Statue einer Heiligen aufgestellt, über der in Fortsetzung der Baldachinreihe des Gewändes ein großer turmbekrönter Baldachin hängt.

Außer den angeführten Statuen ist am Mittelpfosten der Tür, mit dem Kopf in Höhe des Scheitels der Kleeblattbogen eine Muttergottes mit dem Kinde im Arm auf einem säulengetragenen Baldachin angebracht. Zu ihren Häupten in der Füllung hängt ebenfalls ein Baldachin, über diesem ein hölzerner Crucifix und rechts und links davon ein anbetender Engel in fast wagerechter Haltung. Auf den mit einem bronzenen Löwenkopf beschlagenen Holztüren ist je eine Bischofsstatue aus Holz rücklings befestigt.

Hauptmerkmale dieses Portals sind zunächst: Die Verschrägung der Gewände und ihre Ausstattung mit Statuen.

## B. Entwicklung des romanisch-gotischen Portales.

Zur Bestimmung der Stelle, an welcher das Paderborner Tor nach diesen beiden charakteristischen Eigentümlichkeiten und der Art ihrer Verbindung innerhalb der romanisch-gotischen Portalarchitektur sich einreihen läßt, ist es nötig, die Entwicklung der Portaldekoration vom 12. zum 14. Jahrhundert festzulegen. Diese Untersuchung hat sich im wesentlichen auf Frankreich zu erstrecken, wo die reicheren Typen zuerst ihre Ausbildung erfahren und von wo seit der Schöpfung der Portalstatuarik ganz Europa beeinflußt wird.

Der rechtwinklige Tor-Eingang des antiken Südens wird durch die romanischen Baukünstler des Nordens verschrägt. Diese Abwandlung, die zunächst, bei der Dicke der zu durchbrechenden Kirchenmauern, dem rein praktischen Bedürfnis der Zuführung von mehr Licht und besonders der Erweiterung des Ein- und Ausganges entsprungen war, wird bald zu einer neuen Kunstform, die sich zum glänzendsten Decorationsstück mittelalterlicher Kirchen ausbilden sollte: „Ähnlich wie bei den Fenstern ist der Winkel der Abschrägung auf ein leicht faßliches Verhältnis, d. i. auf 45° gebracht; aber es wird niemals eine glatte Fläche gebildet, sondern dieselbe wird in eine Folge von rechtwinkligen Einsprüngen aufgelöst; ein gleiches geschieht

mit der Bogenleibung; sind dann noch Säulen- und Rundstäbe in die Winkel eingestellt, so kommt der reichste Eindruck zur Vollendung, so wird das Portal gleichsam zum Hohlspiegel, der das verjüngte Abbild der Innenperspektive mit ihren Pfeilern, Säulen und Arkaden nach außen wirft." [1]) Als ältestes Beispiel für einfachen Rücksprung führt Dehio aus dem Anfang des 11. Jahrh. das Portal von Cravant und für eingeschobenen Rundstab das von St. Martin de Londres [2]) an. „Ausgebildete Säulenportale sind bis zum Schluß des Jahrhunderts mit Sicherheit nicht namhaft zu machen, doch wird man im allgemeinen bis auf diese Zeit zurückgehen dürfen, da ein Menschenalter später das Motiv durch zahlreiche Beispiele von vollster Reife bezeugt ist." [3])

---

[1]) Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes 1889, Bd. I, S. 697 ff.

[2]) a. a. O. Taf. 246 u. Taf. 257.)

[3]) Als „Mittelstufe zwischen den Türen der Frühzeit mit ihren rechtwinklig oder abgeschrägt in die Mauer eingeschnittenen Gewänden und den mit Ziersäulen und Pfeilerecken vielfach abgestuften Portalen der romanischen Zeit" glaubt Wilh. Effmann (Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden I, 1899 S. 308 f.) die in das Paradies des 11. Jahrh. der St. Peterskirche zu Werden eingebaute Portalnische der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. ansprechen zu dürfen. „Portale, wie sie hier in Werden in drei Beispielen" (an der Luciuskirche als einfache Rundnische und an der Nikolauskapelle von zwei Säulen eingerahmt) „vorkommen . . . sind eine sehr ungewöhnliche Erscheinung. Eine gleichartige und gleichzeitige Anlage findet sich nur noch in St. Emeram zu Regensburg." (Abb. bei Dehio- v. Bezold Taf. 50. I. 292,7, Otte, Roman. Bauk. S. 233 Fig. 106) „Früher schon tritt dasselbe Motiv . . . am Westbau des Aachener Münsters auf" (Abb. bei Dehio- v. Bezold Taf. 40 und I S. 570) E. verweist auf die der altchristlichen und besonders der antikrömischen Baukunst geläufige Verwendung von Nischen als raumöffnenden Gliedern und führt außer den bekannten Beispielen das Castelltor zu Theilenhofen an. „Die große Beliebtheit, welcher sich in Werden diese Portalbildung erfreut hat, läßt in Verbindung mit ihrem gleichzeitigen Auftreten in dem weit entlegenen Regensburg wohl darauf schließen, daß diese Bauform auch in der kirchlichen Baukunst eine größere Verbreitung gehabt hat, als dies bei dem jetzigen Stande der Erforschung der deutschen Baudenkmäler sich erkennen läßt."

Nachweislich zuerst in Frankreich sind dann die Gewände mit Monumentalstatuen geschmückt worden.[1]) Dies Prinzip führte dort zu zwei scharf zu sondernden Systemen: dem provenzalischen (St. Trophime in Arles und St. Gilles) und dem nordfranzösischen. Der Hauptunterschied zwischen beiden besteht für den architektonischen Verband der Statuen in der Form der die Eingänge scheidenden Mauermassen. Die provenzalische, antikisierende Art bildet die Gewände rechtwinklig zum Eingang und verwendet die Statuarik in Reliefform zur Füllung glatter Flächen. Diese Gattung, die sich zudem außerhalb der Provence nicht weiter entwickelt und auch hier nur in zwei Exemplaren des ausgebildeten Typus erhalten hat, scheidet für unsere Untersuchung aus.

Die nordfranzösische, eigentlich mittelalterliche schrägt das Gewände ab: die Wandungen sind durch eine Folge von rechtwinkligen Einsprüngen mit Dreiviertel-Säulen aufgelöst, die ein Kapitell- und Deckplattenfries einheitlich um- und gegen die Archivolten abschließt, welche jenseits nach oben die horizontalen Linien der Gewändesäulen weiter- und zusammenführen. Die Statuen haften mit dem Rücken an den Säulenschäften und werden mit diesen aus einem Block gebildet.

Als das älteste Beispiel eines derartigen Portales mit verschrägtem Gewände und Säulenstatuen haben wir höchstwahrscheinlich die Toranlage an der Westfassade der Abteikirche von St. Denis anzusehen, deren Statuenschmuck wohl um 1150 angesetzt werden muß.[2]) Die im Anfang des 18. Jahrhunderts beseitigten

---

[1]) Wir sehen dabei ab von den aus den Kanten der rechteckigen Gewändevorsprünge ausgehauenen kleinen Statuen im Portal des Meisters Nikolaus am Dom zu Ferrara, das schon 1135 entstand und, wie in der Einleitung bereits bemerkt wurde, einen Prototyp der Freiberger Goldenen Pforte darstellt.

[2]) Vöge, (Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter 1894) der in dem Westportal der Kathedrale von Chartres den Urtypus des Portals mit Säulenstatuen sah, giebt im Rep. für Kunstwissenschaft 1899, Bd. XXII S. 102 die Wahrscheinlichkeit der Priorität von St. Denis zu, die wohl, abgesehen von chronologischen — zu vergleichen die grundlegende Arbeit von R. de Lasteyrie: Etudes sur la sculpture française du moyenâge. Fondation Piot 1902, welche freilich das

Statuen sind uns durch die Zeichnungen Montfaucon's [1]) erhalten. Aus ihnen [2]) ist ersichtlich, daß wir es hier mit „Säulenstatuen" zu tun haben, derselben Gattung mittelalterlicher Portalstatuarik, deren Reste am Westportal der Kathedrale in Chartres und an mehreren anderen französischen Toren auf uns gekommen sind. [3]) Die Gestalten hängen an der Säule, mit den Füßen auf einem kleinen Vorsprung, einer Art Schwellung der Säule ruhend, der fast nur dazu geschaffen scheint, daß die Füße nicht ungeschützt in der Luft hängen. „In ihrer ganzen Länge mit dem Säulenschaft verwachsen, schweben diese Figuren, auf gebrechlichen Consolen fußend, zwischen Himmel und Erde. Selbst säulenhaft, die Schultern schmal, brustlos die Frauen wie die Männer, die Gliedmaßen unter dem Faltenwerk der Gewänder verborgen, nur mit den Unterarmen agierend, den Kopf hoch, das Kinn angezogen, so erscheinen sie wie Wesen einer anderen Welt". [4]) Als eigentümlichste Schöpfungen des französischen Geistes eröffnen diese Säulenheiligen den Reigen der mittelalterlichen Portalstatuen, deren Entstehung und Entwicklung als einer einheitlichen Gesamtheit, als Gestaltungen des einen künstlerischen Gedankens in dieser Spezialarbeit über die Paderborner Sculpturen etwas viel Platz eingeräumt werden mußte, weil ohne die Kenntnis der

---

Westportal von S. Denis schon ins Jahr 1140 setzt — auch aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen außer Zweifel steht. Das vor Abfassung von Suger's Liber de rebus in sua administratione gestis (nach 1145) der Statuenschmuck entstanden sei, ist höchst unwahrscheinlich, da Suger sich trotz den breiten Ausführungen über die übrige Ausstattung seines Neubaues hinsichtlich der Steinplastik der Gewände und Bogenfelder völlig ausschweigt.

[1]) R. de Montfaucon, Monumens de la Monarchie françoise 1729 Bd. 1, Taf. 16, 17, 18.

[2]) Vgl. besonders auf Taf. 18 a. a. O. die Säule mit dem Rest einer abgesplitterten Statue.

[3]) Die Pforte der Valois (südlicher Portikus an St. Denis), die von Lenoir und Verneilh noch in die Zeit Suger's gesetzt wurde, gehört nach Vöge „erst in die späteren Jahrzehnte des Jahrhunderts" (a. a. O. S. 229). Warum?

[4]) Vöge a. a. O. S. 9.

ganzen Entwicklungskette eine wahrhaft historische Würdigung eines einzelnen Gliedes dem Forschenden sich entzieht.

Die Bogenfelder und deren Archivolten an Portalen mit abgeschrägtem Gewände waren schon vor St. Denis plastisch verziert worden. Das beweist uns außer älteren erhaltenen Beispielen die Stelle in Suger's „Liber", wo er die Anordnung eines Mosaiks im Tympanon des linken Seitenportales von St. Denis verfügt „contra novum usum", worunter doch kaum etwas anderes als die Anwendung der Steinplastik an dieser Stelle verstanden werden kann. Die Gewändesäulen aber mit Statuen zu bekleiden, ist eine neue und höchst sonderbare Erfindung.

Hier, wo es sich um abgeschrägte, in Vor- und Rücksprünge mit eingestellten Säulen aufgelöste Eingänge handelt, bedurfte die Architektur des plastischen Schmuckes nicht wie an den aus dem antiken Portikus hervorgegangenen Toranlagen der Provence. Die Statuen wurden der Architektur aufgezwungen.[1]) Durch wen? Der Wunsch, das ikonographische Programm der Bogenfelder und Archivolten auch auf die Gewände auszudehnen, wird der Vater der Idee gewesen sein. Und diese Idee ist sicherlich dem Kopfe eines Geistlichen entsprungen, wenn auch die „einzige bekannt gewordene litterarische Vorlage für den Künstler" das Programm des Abtes Suger ist und „wir sonst so gut wie gar nichts über die Art und Weise der Umsetzung der theologischen Ideen in künstlerische Formen wissen".[2]) Aber gerade das Beispiel Suger's ist außer anderen zahlreichen Momenten, die für eine starke, ja fast ausschließliche Aufsicht der hohen Geistlichkeit über die von ihr ja auch erst materiell ermöglichte Ausführung frühgotischer Bauten sprechen, ein Beweis dafür, daß besonders in ikonologischer Beziehung die Ausstattung neuer Kirchen von den Wünschen und Bestimmungen ihrer Bauherren abhängig war. Nicht alle haben uns von dem Anteil an ihren Bauten schriftliche Nachricht hinterlassen. Freilich geht es nicht an, „für solche typologischen Darstellungen auf eine bestimmte

[1]) Lübke, Geschichte der Plastik[3] I. S. 426: „Man sieht, wie die Plastik sich hier der Architektur aufgedrängt hat." (Chartres.)

[2]) Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes 1902 S. 374. Vgl. übrigens Endres, Das St. Jakobsportal in Regensburg 1903.

Schriftquelle als auf deren Programm hinzuweisen". [1]) Aber der persönliche Verkehr zwischen Bauherren und Bauführern scheint mir das Auswachsen des Bilderprogramms an den Portalen von der einfachen Majestas Domini zur mittelalterlichen Summa theologica, wenigstens für diese ersten großartigen Erweiterungen in St. Denis und Chartres, allein ganz erklärlich zu machen. Zunächst war es doch gewiß darauf abgesehen, den Kreis der sichtbar darzustellenden Heilslehren der Kirche für die Analphabeten unter den Laien auszudehnen, ihren Gläubigen von allen den heiligen Geschichten, von denen ihnen des Predigers Mund erzählte an Sonn- und Festtagen, eine große und dauernde Predigt in Stein vor das leibhafte Auge zu führen. Wie außerordentlich mußten diese neuen Bilderbibeln draußen an der Kirche bei ihrer absoluten Öffentlichkeit den alten Wandgemälden gegenüber an Popularität gewinnen!

Auf welche Weise nun sollte die Kunst diesen Wunsch der Erweiterung des Bilderschmuckes über die Gewände der Portale zur Ausführung bringen? Trotzdem der ganze Portalrahmen nur Scheingerüst ist, wird doch durch die so eminent konstruktive gotische Baukunst der tektonische Gedanke aufs schärfste betont. Die Gewändesäulen sollen als die eigentlichen Träger von Türsturz und Archivolten erscheinen. Und dieser Eindruck durfte nicht verdunkelt werden, wenn eine figurale Dekoration des Tragegerüstes zugelassen wurde. Unter ihrem „Mantel" mußten „die Glieder des architektonischen Körpers sichtbar und gegenwärtig bleiben". Nur unter dieser Voraussetzung wird der Architekt sich mit der Absicht der Ausdehnung dekorativer Kunst an seiner Portalanlage einverstanden erklärt haben.

Von den beiden in Betracht kommenden Schmuckkünsten schien die Malerei, die bei rein dekorativer Anwendung die willigste Dienerin der Architektur war, für die Schaffung menschlicher Gestalten am wenigsten geeignet. Wie außerordentlich ungünstig waren für sie die langen schmalen Säulen mit ihren konkaven Flächen. Nur bei Beschränkung der Figur auf einen kleinen Teil der Säule hätte sie halbwegs wirklichscheinende Gebilde hervorbringen können. Aber dann wäre ein Zwergengeschlecht entstanden. Und aufgemalt auf die

[1]) Wie Sauer a. a. O. überzeugend nachweist.

Säulen würden die Gestalten von Christi Vorfahren bald verblichen sein. Nach Material und Wirkung würden sie in gar keinem Verhältnis zu den plastischen Gruppen der Archivolten und Bogenfelder gestanden haben. Nur die Plastik konnte wetterbeständige und vor allem monumentale Gebilde schaffen in völliger Harmonie mit dem Steinschmuck der oberen Portaldekoration. Die französische Kunst löste die Aufgabe in der Schöpfung der Säulenstatue.

Aus denselben Blöcken heraus, aus denen der Steinmetz das Gewände mit den rechtwinklig übereck gestellten Pfeilervorsprüngen und ihren Füllsäulen verkleidete, meißelte der Bildhauer seine Statuen. Ganz neu war für ihn dieses Verfahren nicht. Derselbe technische Vorgang war ihm von den Figürchen der Archivolten her geläufig. Daß diese innerhalb der Hohlkehlen beschlossen sind, die Gestalten der Gewände aber als selbstständigere Gebilde den Säulen vorgehängt erscheinen, dieser auf den ersten Blick ziemlich augenfällige Unterschied beruht nur auf dem verschiedenartigen Hintergrunde: hier der Säule, dort der Hohlkehle. Die Säule am Gewände ist selbst nur Pfeilerfüllung, also im Grunde auch nur „Hohlkehlen"-füllung. Weil die Säule als Füllung im Gewände aber den Schein des Konstruktiven vorzutäuschen hat, durfte sie nicht wie in den Archivolten unterdrückt werden. Dort hatte man sie der Reliefwirkung, der Berechnung von Licht- und Schattenverteilung zuliebe ausgesondert, ohne den tektonischen Eindruck zu sehr zu gefährden. An dem Gewände, dem eigentlichen Tragegerüst, war dies nicht statthaft. Die Säule blieb also hier.[1]) Und nun gab die Rohform des gewohnten Blockes den plastischen Gebilden, was ihnen

[1]) Am Dom zu Ferrara ist das Prinzip der Archivoltenplastik auf das Gewände direkt angewendet, kleine Figuren sind aus den Pfeilervorsprüngen ausgehauen. Man hat hier den Gegenbeweis dafür, daß nur die stark betonte bauliche Struktur der nordfranzösischen Portalanlagen die einzige Bedingung monumental-figuralen Schmuckes abgegeben hat. Ohne ihre Anregung wäre trotz Meister Nikolaus, von dem sie stilistisch und technisch abhängig sind, der monumentale Maßstab der Statuen der Baseler Gallusporte nicht zu erklären! In Ferrara ist die Gewändeverkleidung offensichtlich eine rein dekorative Belebung durch Pfeiler und Säulchen geblieben: die romanische Mauer durch ein struktives Scheingerüst aufzulösen ist hier noch nicht versucht worden.

die Malerei versagt hätte: den Schein der Wirklichkeit. Sie konnten sich an der breitesten Stelle des Blockes, in der Diagonale des übereck gestellten quadratischen Pfeilers ausdehnen, und damit war für die Gestalten eine menschenmögliche Breite gegeben, die den Durchmesser der hinten liegenden Säule beträchtlich überstieg. Mit dieser Breite ergab sich die monumentale Größe der Statuen, deren Längeausdehnung nichts im Wege stand. Auch jetzt noch sind sie schmal und engbrüstig ausgefallen und verleugnen nicht ihre Herkunft. Aber die Aufgabe war doch in der bestmöglichen Weise vorläufig gelöst.

Das Wesen der Säulenstatue erkannt, das Zusammenwirken von Architektur und Plastik, das Herauswachsen des plastischen Stiles in Chartres aus den architektonischen Bedingnissen heraus klargelegt zu haben, ist das Verdienst Vöge's.[1]) Durch die geistvolle Rekonstruktion der Blockform aller plastischen Bestandteile des Portales hat er den Einblick in die technischen Bedingungen des rätselhaften Chartreser Stiles erschlossen. Unbeachtet hatte vor ihm für die Archivolten-Figürchen schon Viollet-le-Duc[2]) auf ihre technische Herkunft, ihre Gebundenheit an die Form der Wölbsteine aufmerksam gemacht, während er Haltung und Gebärden der Säulenstatuen auf den Einfluß des freilich durchaus naturalistisch wiedergegebenen Zeitkostüms[3]) zurückführte.

Den Ursprung der Chartreser Portalkunst legt Vöge in die Provence. Seinen Ausführungen, die diesen Zusammenhang zu beweisen versuchen, können wir nicht folgen. Die Kluft, die sowohl n dem von Vöge viel zu wenig betonten architektonischen Aufbau zwischen den Portalen von Chartres und Arles als auch in Stil und Technik ihrer plastischen Dekoration besteht, vermag Vöge auch nicht durch seine ikonologischen und kostümkundlichen Einzeluntersuchungen, deren Methode oft zum größten Widerspruch herausfordert, zu überbrücken. Was in den zuletzt angeführten Punkten in beiden Gruppen sich berührt, ist auf gemeinsame byzantinische Grundlagen zurückzuführen. Die chronologischen Schwierigkeiten der Ableitung

[1]) Vöge, a. a. O. S. 53 ff.
[2]) Viollet-le-Duc D. A. Bd. 1 S. 32 Artikel arc).
[3]) Dies ist gegen Vöge's Auffassung zu betonen.

der Chartreser Kunst aus der der Provence, deren Vöge selbst sich bewußt war, sind durch seine neusten Untersuchungen über das Datum des Arler Portikus [1]) nicht aufgeklärt. Er kommt beim Vergleich der Kreuzabnahme von der Kanzelbrüstung im Dom zu Parma v. J. 1178 des seiner Ansicht nach von der Arler Fassade abhängigen Benedetto Antelami zu dem Schluß, daß „das jüngere Arler Atelier in der ersten Hälfte der 70er Jahre geblüht haben muß." Da er bisher aber seine Datierung des Westportals von Chartres um 1145 nicht geändert hat, so bleibt ihm allerdings noch die Sicherung, die er sich seinerzeit vorbehielt, daß die Fassaden von Arles und Chartres „aus derselben Quelle geschöpft haben könnten: dem Motivenschatze der älteren Arler Schule." Damit schrumpft jedoch der ganze Zusammenhang mit Arles für Chartres auf die Übereinstimmung (nach Vöge!) zwischen Kopftypus, Gewand-„Motiven", „Haltung" der einzelnen Statuen zusammen. Aber wie gesagt, wir vermögen hierin nur die gemeinsame Quelle der byzantinischen Kunst zu erkennen.

Für die Entstehung der Säulenstatue im technischen Sinne vermag die Arler Kunst uns gar keinen Aufschluß zu geben. Vöge erklärt zwar die Säulenstatue als solche für eine originale „Chartreser" Schöpfung, zugleich aber als Umbildung der Arler Reliefstatue. Für uns jedoch bleibt dies der springende Punkt: der große Gegensatz, dessentwegen, wie Vöge bemerkt, die Verwandtschaft zwischen Arles und Chartres nicht erkannt worden sei, besteht eben in diesem technischen Unterschiede. Daher haben die Reliefstatuen der Arler Fassade und die Säulenstatuen der von Chartres nichts miteinander zu tun, als daß man sie beide, wenn man will, unter den Begriff „Mauerplastik" bringen kann. Die Frage nach dem Ursprung der Säulenstatue wird durch das Zusammenbringen mit dem Relief auf glatter Wand blos verschoben. Sie ist nur aus den architektonischen

[1]) Voege, Benedetto Antelami und das Datum des Arler Portikus. Rep. f. Kw. XXV. S. 409 ff., nach Lasteyrie's überzeugenden bes. baugeschichtlich eindringenden Untersuchungen a. a. O. zwischen 1180 und 1190 gebaut. Die Sculpturen des Kreuzgangs von Arles setzt er um 1180. Letztere sind nach L. nicht früher als die Sculpturen des Westportals von Chartres, erstere einige Jahre später als diese.

Bedingnissen des nordfranzösischen abgeschrägten Säulenportals allein zu beantworten. Auch die Trümeau-Statuen sind nicht etwa die technischen „Vermittler" zwischen statuarischem Relief und Säulenstatue gewesen; erst die Säulenstatue hat für sie das Vorbild abgegeben: dem besseren Verschluß der Türen zuliebe wird die Säule zum Pfeiler mit viereckigem Grundriß. Im übrigen haften die gleichen Eigentümlichkeiten des Standsystems beiden Arten von Statuen an[1]) Außerdem tritt die Trümeau-Statue nicht gleich an den ersten Statuenportalen auf, sondern erst bei zunehmender Breite der Türen.[2])

Die Säulenstatue, dieser erste Typus der nordfranzösischen Portalstatue, macht dann im Zusammenhang mit dem allgemeinen Gange gotischer Formenwandlung eine lange, fast anderthalb Jahrhundert währende Entwicklung durch.[3]) Durch immer stärkere realistischere Betonung des Standes der Statuen wird der Tragstein an

---

[1]) Daß die Trümeau-Statuen ganz nach den Gewohnheiten der Säulenstatuen-Technik gemeißelt wurden, zeigt die Statue des St. Marcel von der Porte Ste. Anne an der Kathedrale von Paris (im Musée de Cluny.) Die Füße des Heiligen ruhen nach abwärts gekehrt auf der Schräge eines Kegels, der über den rechteckigen Aufsatz des Baldachin-Unterbaues hinausragend, hier an sich völlig deplaciert ist und ebenso wie die Abwärtsstellung der Füße nur aus der Technik der Säulenstatue sich erklären läßt.

[2]) Die Statuen des Arler Kreuzganges scheinen zum Teil von der Idee der Säulenstatue angekränkelt zu sein. Die hinter den Köpfen angebrachten Kapitelle (z. B. bei der Statue des hl. Trophimus) lassen sich kaum anderswoher erklären, da die Fassadenstatuen daselbst uns ohne Aufschluß über diese Rudimente lassen!

[3]) Mit den folgenden Ausführungen sind zu vergleichen außer Vöge's Werk, (besonders Teil III. Die Bedeutung des Tektonischen in der französischen Plastik des Mittelalters S. 318 ff.) die Skizze über die gotischen Portale bei Dehio- v. Bezold a. a. O. Bd. II. 1901 S. 582 ff. und die zerstreuten Bemerkungen Viollet-le-Duc's: D. A. Bd. VII. 1869, Artikel porte; als Einzeluntersuchung in diesem Umkreis die Studie von Franck-Oberaspach über die Entwicklung des Tragsteines der späteren Chartreser und der von dort beeinflußten Straßburger Statuen in: Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster, 1902, S. 93 ff.

der Säule immer selbstständiger. Die Funktion der Säule, an der die Statue ursprünglich angehängt ist, wird dadurch verdunkelt. Nachdem man die untere Säulenhälfte durch eine Reihe fortlaufender Schaftringe von der oberen getrennt hat, geht man an ihre Entfernung und ersetzt sie in einfacher Abschrägung der Leibung durch einen selbstständigen Unterbau, auf dem die Säulenstatuen realistisch aufstehen. Dann werden auch im oberen Teile des Gewändes die Vorsprünge der Mauer fortgelassen, und auf der glatten Fläche können sich nun die Statuen vor ihren Stativsäulen über die an die Stelle der Pfeilerkanten tretenden Trennungssäulchen — oft fehlen diese auch — hinweg in die Breite dehnen. Nebenher geht die Loslösung des Kopfes der Statue vom Säulenschaft und vor allem die Verselbstständigung der Baldachine, die schließlich gereiht, einen einheitlichen durchlaufenden Sims bilden, der den Kapitellfries ganz unterdrückt und oft die bisher geübte Correspondenz zwischen den Abständen der Statuen und denen der Archivolten aufhebt. Die Säulenkapitelle verlaufen sich unter der Baldachinreihe, und dadurch wird ein weiterer Teil der tragenden Funktion der Säule verhüllt und ihr schließlich genommen. Die Säule — immer noch im Rücken der Statue vorhanden, mit ihr aus einem Schaft gehauen — wird dünner und fast ganz unsichtbar hinter den breiter und wuchtiger gewordenen Gestalten, die unter dem Schutz der Baldachine zu selbstständigem Leben erwachen. Schließlich wird die Statue von der Säule gänzlich abgesondert. Es ergibt sich der Typus der *Wandstatue*, wie man mir sie kurz zu nennen gestatten möge. Damit ist der erste Schritt zur Befreiung der Statue aus der quadratischen Blockform getan,[1]) wenn diese auch noch auf lange hinaus die gewohnheitsmäßige Grundlage bleibt.

Zunächst ist die Gewändesäule des Portales der einzige Ort, an dem die Monumentalplastik in der kirchlichen Außendekoration sich betätigen kann. Mit dem Siegeszuge der nordfranzösischen Baukunst werden ihr andere Möglichkeiten, die in einigen „romanischen" Kunstrichtungen des Südens und Westens schon in die Erscheinung getreten waren, in der *frühen* Gotik wenigstens, verschlossen, ge-

[1]) Vgl. über deren Consequenzen für Haltung ꝛc. der Statuen *Vöge* S. 313 ff.

gegeben, aber wird ihr diese eine neue Grundlage, die der Ausgangspunkt einer außerordentlich fruchtbaren und grandiosen Entwicklung werden sollte. Sobald einmal der Typus der Wandstatue aus dem Zwang des Blockes herausgehauen ist, erobert dann ihrerseits die reife Gotik vom Portal aus das ganze Gebiet der romanischen Kirchenskulptur zurück, sie bevölkert die Nischen der Strebepfeiler hoch oben mit vollplastischen Statuetten und schließlich die Fialen und Wimperge mit Bekrönungsfiguren, den technisch unbeschränktesten Statuen freien Gestaltungen des freier blickenden Künstlers, während an den romanischen Kirchen die Gestalten in den Steinteppich der Fassaden eingewirkt waren im Relief als zaghafte Schemen des eben erwachenden plastischen Bewußtseins. Deshalb kann man nicht wie Semper[1]) von der Statuarik des Westportales der Kathedrale von Chartres als von einem „absichtlichen, tendenziösen Rückschritt, der wahren, gotischen Skulptur" sprechen. Wir haben hier im Gegenteil den Anfang einer nenen Gattung mittelalterlicher Skulptur „den entscheidenden, unwiderruflichen Schritt zur gotischen Plastik!"[2]) „Romanisch" ist die „Rebellion" der Statuarik an den großen Portalen von Chartres, Paris, Reims, Amiens durchaus nicht. Die Emanzipation vollzieht sich ganz und gar innerhalb des gotischen Architekturrahmens. Diese Emanzipation aber ist die Wandstatue und als letztes Glied in der Entwicklung zur monumentalen Freistatue überhaupt, die Portal-Freistatue. (Claus Sluter's Statuen am Portal der Chartreuse von Dijon.

An den ersten Schöpfungen der steinernen Katechismen, an den Toren von St. Denis, Corbeil, der Porte Ste. Anne an N. D. de Paris, an St. Germain-des-Prés, Chartres usw. behielt noch die Architektur völlig die Oberhand über die Statuarik, die hier eng an die Säule gebunden ist. Da aber die Hauptaufgabe, die instruktiv-religiöse, der Plastik zufiel, war deren „Rebellion" gegen den strengen Zwang des architektonischen Systems unausbleiblich. Der Bilderschmuck, die Ausbildung des ikonographischen Programms wird zum Angelpunkt der Portalausstattung, das architektonische Gerüst giebt nur die notwendige Unterlage für ihre Entfaltung. Daher erklären

[1]) Semper, Der Stil 1879 Bd. 2, S. 314.
[2]) Vöge, a. a. O. S. XVI.

sich die Vergewaltigungen, die später die Architektur an manchen Portalen über sich ergehen lassen muß.

An den Portalbauten in Paris, Amiens, Reims übertönt die Statuarik bereits in ihrer übermächtigen Fülle den Akkord der architektonischen Linien des Unterbaues. Der mächtige hohe Sockel scheint nur zum Tragen der Statuenmassen bestimmt. Ihnen zuliebe hat der Architekt auf den strengen konstruktiven Schein der Chartreser Anlage verzichten müssen: die Säulen, die dort auf einem niedrigen Sockel das ganze Gerüst wirklich noch „tragen", verschwinden (zumal in Reims) ganz hinter den frei bewegten Gestalten. Sie tragen nicht mehr, sondern dienen lediglich zur Belebung der glatten Gewände. Das Portal selbst ist zur konstruktionslosen Nische geworden. Für die Statue als solche ist wesentlich, daß sie noch an die Säule angeheftet bleibt. Freilich für den Augenschein wirkt die Verhüllung der ganz dünn gewordenen Säule durch breite wuchtige Gestalten schon hier als vollständige Unterdrückung.[1]) Bald wird auch die Säule überhaupt beseitigt. Und diesen ersten Typus der „Wandstatue" sehen wir zuerst an den mächtigen dreiteiligen Fassaden-Portalen der Kathedralen von Poitiers und Bourges (vor 1257), dann am Südportal von St. Seurin in Bordeaux (1267, hier in Verquickung mit dem südwestfranzösischen „romanischen" Motiv der Blendnischen) und an dem kleinen Portal der Kirche von St. Thibault, dem der Kirche in Rampillon und am Portail de la Vierge der Kathedrale von Bayonne.[2])

An diesen großen dreitorigen Anlagen in Amiens, Reims, Poitiers, Bourges mit ihren über die starken Strebepfeiler durchge-

---

[1]) Diese findet sich stark ausgeprägt z. B. am Westportal der Notre Dame de la Couture in le Mans.

[2]) In Spanien ist dieses Standsystem an den Kathedralen von Burgos und Leon (beide Portale ca. 1280) vertreten. Eine Mittelstufe zwischen dem Standsystem in le Mans und dem von Poitiers ꝛc. findet sich an der Reimser Kathedrale am Remigius-Portal: Säulen und Baldachine wie in le Mans, aber die Statuen stehen mit den Füßen direkt auf dem Sockel des Unterbaues, sodaß also die Basis der Statuensäule unterdrückt ist. Dasselbe System mit besonderer Fußplatte für jede Statue am Portal der Vorhalle von St. Mathieu zu Larchant bei Nemours. Zu vergleichen ist in Bordeaux die porte royale an St. André.

führten Statuenreihen durchbricht die Plastik völlig das konstruktive Gefüge der Portalarchitektur. In das vertikale System der konzentrischen Trägereinfassungen von Säulen und Archivolten schneidet die Statuenmasse als scharfe unorganische Horizontale ein. Freilich in dem Gesamtaufbau der Fassade präludiert hier dieselbe im Verein mit dem durchgehenden, einheitlich dekorierten Sockel als erste wagerechte Gliederung den Gallerien und Gesimsen der oberen Stockwerke. Und damit hatte die Architektur annähernd ein Äquivalent für die Verdrängung aus dem Portalgewände. Aber in diesem selbst war der bauliche Organismus zu stark vernachlässigt zu gunsten einer freieren Entfaltung der Plastik, als daß dem konstruktiven Sinne der Gothik dieser Compromiß auf die Dauer hätte zusagen können. Nur wenn die Plastik wie am Westportal in Chartres wieder in architektonische Bahnen geleitet wurde, konnte eine befriedigende Lösung der Portalstruktur erreicht werden. Zugleich aber hatte der Baumeister zu berücksichtigen, daß die Statuarik, die an diesem Punkte sich bereits zu großer Selbstständigkeit und großer Blüte entwickelt hatte, nicht mehr auf das Chartreser Niveau hinabgedrückt werden konnte. Im Streit mit der Architektur hatte sie die Säulenstatue überwunden, die Errungenschaft der Wandstatue gemacht. Und diese ließ sich ihr nicht mehr nehmen. Es lag also die doppelte Aufgabe vor: den Statuen einen im Gerüst (nicht in der Dekoration wie in Poitiers-Bourges!) bedingten freien Standort zu schaffen und doch die Säulen als konstruktive Glieder (wie in Chartres) in ihr Recht einzusetzen.

Der Meister, der den Zwiespalt beseitigte, welcher sich folgerichtig aus dem Überwuchern der Plastik zwischen dieser und ihrer Standarchitektur entwickelt hatte, war Jean de Chelles, dessen im Jahre 1257 begonnene Porte St. Etienne an der südlichen Querschiffassade von Notre-Dame in Paris die zweite und für Frankreich letzte geniale Lösung des gotischen Statuenportales darstellt.[1]) Die Porte St. Etienne kehrt zum architektonischen Prin-

[1]) In Deutschland ist in der Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. eine andere wie schon bemerkt auf lombardische Anregungen zurückgehende, im übrigen selbstständige und höchste Lösung gegeben, die an Schönheit des Gleichgewichtes der architektonischen und plastischen Teile die Porte St. Etienne weit hinter sich läßt.

zip des Portalschmuckes vom 12. Jahrhundert zurück: wie in Chartres die Statuen den Gewändesäulen nur angeklebt sind — man könnte sie sich ruhig wegdenken, ohne den architektonischen Eindruck im geringsten dadurch verändert zu sehen — wie also die Säulen die eigentlichen „Träger" der konzentrischen Arkaden resp. der Archivolten sind, so ist auch in Paris der Schein konstruktiven Gefüges im Portalgerüst klar hervorgebracht. Drei vom Scheitel des Spitzbogens bis auf den Portalsockel durchlaufende Säulen resp. Rippen scheinen den Druck der Leibung in die Erde zu leiten. Wie es das Entwicklungsprinzip der gotischen Baukunst überhaupt ist, beschränkt sie jetzt auch hier in der Portalarchitektur die eigentlich konstruktiven Glieder auf das mindest mögliche Maß. Zwischen diesen entstehen so als raumfüllende Glieder drei konzentrische breite Läufe, die durch Horizontalgliederungen in drei Abschnitte zerlegt werden: die figurierten Archivolten, die wie eingespannt in dem konstruktiven Gefüge der Rippen erscheinen, finden ihren natürlichen Abschluß in Höhe des Türsturzes, wo die Reihe der verstärkten Sitz-Baldachine der untersten Statuettenschicht die Teilungslinie zwischen Bogen und Gewände bildet. Dieses selbst zerlegt sich in zwei Abschnitte: im unteren Teile wachsen aus einem glatt abgeschrägten Sockel fünfseitige, an ihren beiden Außenflächen durch Arkaturen gegliederte Prismen als Füllungen in die Hohlkehlen hinein. Der Raum, der zwischen ihnen und den Baldachinen übrig bleibt, ist zu Nischen ausgehöhlt. Diese dienen zur Aufnahme der großen Statuen, die auf den Füllpfeilern stehend, von den Baldachinen beschattet werden. Damit, daß man die Statuen in Nischen verwies, erfüllte man einerseits die technischen Bedingungen für die „Wand"-Statue, andererseits war diese aber so als Füllung organisch dem Gerüstverbande einverleibt. Sie ordnet sich wie in Chartres wieder streng in die Architektur ein. Zugleich kam aber durch die neue Standart die veränderte Bedeutung der Statuarik zum vollen Ausdruck. Im Gegensatz zu ihrer nur geduldeten Stellung in Chartres ist sie zum unerläßlichen Bestandteil des Portales geworden. Sie ist dem Organismus desselben nicht mehr angehängt, als solche mehr oder minder von Architekt und Bildhauer zugleich als notwendiges Übel empfunden, sondern sie bildet jetzt ein unentbehrliches Glied im Aufbau.

Jean de Chelles steht nicht ohne Vorgänger da, auch seine Schöpfung gehört in den Gang der Entwicklung des gotischen Portales überhaupt. Im Prinzip ist seine Neuerung weiter nichts als die Übertragung der Archivoltengliederung auf das Gewände.[1])

Während in Chartres entsprechend den Vorsprüngen des Gewändes die Wölbbogen mit ihren Blockflächen unmittelbar neben einander liegen, also die konzentrischen Trennungslinien nur durch die aneinander stoßenden Kanten bezeichnet werden, legt sich an den Portalen mit glatter Schräge zwischen die sonst nach dem gleichen technischen Vorgang figurierten Archivoltenreihen je ein selbstständiger breiter Trennungsgurt. Dieser, der den Trennungssäulchen zwischen den Statuen des Gewändes entspricht, war durch die Ausdehnung der letzteren nötig geworden. Ohne ihn wären die für die Figuration bestimmten Bogenläufe zu breit d. h. ihre Statuetten unverhältnismäßig groß ausgefallen. Wenn man diese Trennungsgurte durch das Gewände bis zum Sockel durchführte und ihnen dabei eine säulen- oder rippenmäßige Profilierung gab, so hatte man eine neue struktive Gliederung des ganzen Portales erreicht. Dies ist sicher im allgemeinen der Gang der Entstehung der Porte St. Etienne gewesen.

Aber wir können sogar ein ganz direktes Vorbild nachweisen, dem Jean de Chelles auch die Standart der Gewändestatuen zu verdanken haben wird. Es ist die Portalanlage an der Fassade der Reimser Kathedrale.[2]) Hier stehen sämtliche Archivoltenfigürchen auf kleinen Baldachinen, nur die zu unterst nicht. Während deren Füße in Amiens z. B. unmittelbar auf dem Deckplattenfries der Kapitelle ruhen, stehen sie in Reims auf ziemlich rohen, durch Blend-

---

[1]) Herr Prof. Dehio machte mich auf die interessante Parallelerscheinung dazu im inneren System der Kirchen aufmerksam, die Anpassung des Pfeilergrundrisses an die Rippen der Gewölbe.

[2]) Vorausgesetzt, daß die Fassade der Kathedrale von Reims damals schon so hoch geführt war. Sonst bleibt dem Pariser Meister der Ruhm ganz selbstständiger Erfindung. Beim jetzigen Stande der Forschung läßt sich sich keine Entscheidung treffen. Bei rein entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung erscheinen die Reimser Archivolten als Vorstufe der Porte St. Etienne.

arkaden gegliederten polygonalen Sockeln mit Fußplatte. Mit diesem als Füllung in architektonischer und Stand in statuarischer Hinsicht dienenden Gliede haben wir alle Elemente des Pariser Tores beisammen.

Während an den von der Porte St. Etienne in Paris abhängigen Toranlagen von Straßburg (1277, Fassadenriß „B." im dortigen Frauenhaus hat bereits die Zeichnung der aufgeführten Portale) und Rouen (portail des libraires 1280, portail de la calende 1302)[1]) noch das Prinzip ganz schmaler Trennungsstege zwischen den einzelnen Archivoltenkehlen und Gewändenischen innegehalten wird, beginnt man an anderen Fassaden z. B. denen von Lyon und Nantes, an St. Maurice zu Vienne (Isére), an der Kathedrale von Toul und an Saint-Nikolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle)[2]) und am südlichen Querschiffportal von St. André in Bordeaux die struktiven Glieder, besonders die das Bogenfeld umschließenden Rippenläufe, zu verstärken. Schon am nördlichen Querschiffportal an N. D. in Paris war der vom Scheitel auf den Sockel durchgehende Rippensteg aufgegeben: in Höhe der Statuen-Baldachine tritt eine Trennung durch verschiedene Profilierung und Stärke und als Trennungsglied ein Kapitell ein. Durch diese beiden Momente wird erstens die Teilungslinie zu stark betont, zweitens wird den Archivoltenkehlen und ihren Figuren ihr Gegengewicht gegen die großen Statuen geschmälert. Im unteren Teile überwiegt die Plastik, im oberen das architektonische Gerüst. Diese Dissonanz, die am südlichen Querschiff der N. D. so glücklich vermieden war — daher der zarte Reiz dieses Portales — wird nun, wie es scheint, schulbildend. Immerhin überschritt man auch in den späteren Nachbildungen nur selten die äußerste Grenze: die Hauptsache war, daß den architektonischen Trennungsgliedern nicht soviel Raum gestattet wurde wie den Nischen, die sie an den Gewänden einzukleiden hatten, d. h. daß die Baldachine der großen Statuen und diese selbst nicht schmäler wurden als die Rippen.

---

[1]) Jahreszahlen nach Porée, le chanoine, La statuaire en Normandie. Bull. monumental 1899.

[2]) Auch für dreitorige Anlagen hatte das Pariser Portal ein direkt übertragbares Vorbild geschaffen.

Eine selbstständige, aber nichtsdestoweniger unglückliche Variante der Porte St. Etienne hat nur Deutschland hervorgebracht in dem Turmhallenportal des Münsters in Freiburg. Hier überschreitet die Breite der Rippen die der Statuenbaldachine, und damit ist das Gleichgewicht, auf welches Statuarik und architektonisches Gerüst glücklich gebracht waren, wieder zerstört. Weder die Baldachine der Gewändestatuen noch diese selbst vermögen eine horizontale Gliederung zu bewirken. Die glatt durchgeführten konzentrischen Rippen beherrschen in ihrer rücksichtslosen Aufwendigkeit die ganze Portalarchitektur, und die Plastik darf nur accompagnieren. Daß sie teilweise über den ihr belassenen Raum hinausgeht, vermag an dem Gesamteindruck nichts zu ändern. Dieser bleibt starr und steif. [1])

[1]) Die Auffassung Moriz-Eichborn's (Der Skulpturen-Cyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters 1899 S. 101 ff.) daß am Freiburger Portal im Gegensatz zu den französischen Anlagen die Plastik „noch einmal eine unabhängig schaffende, selbständige Kunst geblieben" sei, vermag ich nicht zu teilen, ebensowenig die Ansicht, dem Freiburger Portal gegenüber wirke der Typus „des französischen Tores" „bewegungslos". Gerade das Freiburger Portal wirkt als architektonische Schöpfung mit seinen vier übermäßig breiten, starr konzentrischen Spitzbogen unangenehm kalt. Der ununterbrochene Fluß, der „ihnen etwas ungemein elastisch aufstrebendes verleiht", ist für mich nur ein empfindlicher Mangel an Gliederung. Der hier bereits zum Dogma erstarrte Vertikalismus teilt sich sogar den Figuren der Archivolten mit. Dieser Umstand, der „Leben und aufwärtsstrebende Bewegung" ausdrücken soll, scheint uns nur ein Zeichen handwerksmäßiger Eintönigkeit. Das Aufgeben des „zwar zielbewußten, aber künstlerisch unglücklichen Versuchs der französischen Gotik, die statuarische Plastik zu einer reinen Säulenskulptur herabzudrücken" sei das Hauptverdienst des Freiburger Portales! Ich wüßte nicht, an welchem französischen Portale die Architektur so herrisch wie am Freiburger die Statuarik unterdrückt. Daß diese in Freiburg sich trotzdem innerhalb der allzu schmalen Hohlkehlen selbständig enfaltet, ist gewiß nicht, wie Moriz-Eichborn will, das Verdienst des Architekten, sondern die Folge der allgemeinen Stilentwicklung der gotischen Portalstatuarik überhaupt. Sie überschreitet aber auch in Freiburg infolgedessen den ihr bewilligten Raum.

Wie ganz anders wohltuend, reich und reizvoll wirkt gegen Freiburg die Porte St. Etienne an der N. D. in Paris in ihrer harmonischen

Das Freiburger System hat keine Schule gemacht. Nur in der ebenfalls hochgotischen goldenen Pforte des Domes zu Magdeburg, in dessen Gewände die frühgotischen Säulenstatuen nach Entfernung von Säule und Tragstein nachträglich eingestellt wurden [1]) und im Portal der Minoritenkirche zu Wien findet sich das Freiburger System verquickt mit dem der Freiberger Goldenen Pforte und dem der Porte Ste. Etienne. Im übrigen steht das gotische Statuenportal fortan fast ausschließlich unter dem alleinigen Einfluß der Porte St. Etienne. [2])

---

Gliederung der Vertikalen durch die Statuenpfeiler und die zart vermittelnden Baldachine an der Grenze zwischen Gewänden und Bogen. Da das Freiburger Portal keineswegs in die gleiche Entstehungszeit wie das Pariser fällt, sondern als Architekturwerk allem Anschein nach erst in die beiden letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts (man vergleiche hierzu die einleuchtende Kritik Moriz-Eichborn'scher Thesen von Rich. Streiter, Beilage der Allgemeinen Zeitung, 1901, Nr. 215 u. 216), so ist die Unabhängigkeit beider Werke voneinander mindestens sehr zweifelhaft. Mir scheint das Freiburger Portal eine Weiterbildung der Porte St. Etienne, die keine wahrhaft freie Schöpfung, bei aller Regeln Gerechtigkeit doch nur den Eindruck akademischer Nüchternheit macht.

[1]) Vgl. M. Hasak. Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues 1896 S. 19.

[2]) Weitere Beispiele der Nachahmung des Pariser Typus in Deutschland: Kölner Dom; Wimpfen im Thal; Dom zu Wetzlar: Turmportal; Domportal zu Regensburg (mit Portikus, dessen zwei Eingangsseiten von einem vorgestellten Pfeiler in spitzem Winkel gegen die Fassade gelegt sind wie in Frankreich in Argenton); St. Martin zu Landshut; Dom zu Erfurt; Wiesenkirche zu Soest; Kirche zu Thann; Nürnberg: Marienkirche und in schon ausartenden Formen an St. Lorenz; am Südportal der Kilianskirche zu Korbach; an den Domen zu Worms, Augsburg und Xanten; in Frankreich: genaue Copie nach Viollet-le-Duc D. A. VII, 427 an der Kathedrale zu Meaux; Mantes N. D.; Pontoise; St. Riquier; Tours Cath.; Albi Cath.; Abbeville St. Vulfran; Beauvais Cath.; Troyes Cath.; Rouen St. Maclou; Vienne Cath.; S. Nazaire zu Béziers (Hérault); Chapelle de S. Esprit zu Rue (Somme); S. Bertin zu S. Omer; in Spanien: Cathedralen von Toledo und Sevilla usw.; in Holland: Hertogenbosch (Bois-le-Duc) Cath. St. Jean; in Belgien: Dinant N. D.; Tongern N. D.;

In die dargelegte Entwicklung reiht sich das Paderborner Portal an der Stelle ein, wo die Säule im Rücken der Statuen verschwunden ist und ihre Reihe, vor die glatte Mauer gestellt, die vertikale Gliederung als unorganische Horizontale durchbricht. Auf französischem Boden weisen die Tore der Kathedralen von Poitiers-Bourges, der Kirchen von St. Seurin-Bordeaux, von Rampillon, St. Thibault und der Kathedrale von Bayonne diesen Typus auf. In Deutschland zeigt das Portal der Liebfrauenkirche in Trier[1]) und — wahrscheinlich von diesem abhängig — das ganz minderwertige der Stiftskirche zu Wetzlar die Durchbrechung der vertikalen Trägereinfassungen durch eine Statuennische.

Einen Vorläufer des Paderborner Portales giebt es in Westfalen selbst nicht. Bei dem ärmlichen und rohen Bestand dieses Landes an figürlich-dekorativen Werken des frühen und hohen Mittelalters ist die Entstehung des Tores aus einer Rezeption fremder Schöpfungen auch von vornherein sicher. Ging diese nun von fran-

---

Brüssel N. D. des Victoires au sablon (letztere vier Portale abgebildet bei Ysendyck: l'art dans les Pay-Bas 1882, Bd. V 3e série.) Eine Verquickung der Systeme Bourges-Poitiers und Porte Ste. Etienne zeigen das Hauptportal der Kathedrale von Leon und ein Seitenportal der Kathedrale von Tours.

[1]) Nach Clemen, Die rhein. und die westfäl. Kunst auf der kunsthistor. Ausstellg. zu Düsseldorf 1902. (Zeitschrift f. bild. K. N. F. XIV Februar 1903) so gut wie sicher erst in den 50er Jahren entstanden, eine Datierung, mit der sich auch der vorgeschrittene Portaltypus besser vereinigen läßt als mit der bisher üblichen. „Die herkömmliche Datierung des Bauwerks lautet auf die Jahre 1227—1243. Aber diese Zahlen beruhen nur auf einer spätgotischen Inschrift. Es wird uns dagegen in einer Urkunde v. J. 1243 berichtet, die alte Marienkirche sei vor übergroßem Alter kürzlich zusammengestürzt und man habe begonnen, sie neu aufzuführen (Urk. des Erzbisch. Konrad v. Hochstaden v. J. 1243 bei Eltester und Görtz Urkundenbuch der mittelrhein. Territorien III. Nr. 580), die Vollendung ist dann wohl erst in den fünfziger Jahren anzusetzen (Die letzte Kritik des Bauwerkes und seine Geschichte bei St. Beissel, Die Kirche U. L. Frauen in Trier, Zeitschrift f. christl. K. XII 231). Das stimmt auch mit der Durchbildung des Détails überein" 2c.

zösischen oder deutschen Vorbildern aus? Bevor wir auf diese Frage eingehen, sei das Paderborner Portal an sich einmal näher untersucht.

## C. Technische, stilistische und ikonographische Analyse des Paderborner Portales und seiner Plastik.

### I. Beziehungen zur Portalarchitektur des Mainzer Domes und von St. Père-sous-Vézelay in Burgund.

Was dem Kenner französischer Toranlagen zunächst auffällt am Paderborner Portal, ist das Fehlen von figürlich geschmückten Archivolten, besonders an einem in der allgemeinen Entwicklung der Portalstatuarik so weit vorgeschrittenen Exemplar. Die oben angeführten Tore Frankreichs und Deutschlands haben sämtlich den der gotischen Portaldekoration geläufigen Schmuck und sind fast alle spitzbogig geschlossen. Bei genauerem Zusehen erklärt das Paderborner Portal selbst diesen auffallenden Mangel: Die Rundbogen sind Reste eines älteren Tores.

Die Löwen als Kämpfer der Archivolten[1]) sind über der Baldachinreihe überflüssig und wirken für das Auge nur verwirrend. Erst, wenn man eine ursprüngliche Anlage ohne Statuen mil Säulen und Pfeilervorsprüngen im ganzen Gewände annimmt, so wie sie am unteren Teile noch sichtbar ist, erst dann finden die Löwen als Bogenkämpfer auf einem ehedem glatten Deckplattenfries ausreichende Erklärung. Und erst bei dieser Annahme erklärt sich auch der Umstand, daß der Haupttorbogen rundbogig, der der Nische auf der linken Stirnseite dagegen spitzbogig geschlossen ist, daß die Basen der Gewändesäulen die hohe Form des „Überganges", die der Nischensäulchen dagegen die niedrige gotische Art zeigen. Der Vermutung einer alten Anlage ohne Statuen, die aus der Inkongruenz der einzelnen Bestandteile des Portals sich aufdrängte, entsprach der technische Befund. Die Löwen, mit den Archivolten aus dem laufenden Stein gearbeitet, ragen mit ihrem unteren Vorderteil über

[1]) Der Blattsporn der Mittelarchivolte rechts scheint nachträglich an Stelle eines beim Ausbruch der Gewände beschädigten Löwen eingesetzt.

die Rückenstücke der Baldachine hinaus, sind ohne Verband mit diesen einfach abgeschnitten — ein Zeichen dafür, daß Löwen und Baldachine nicht einheitlich zusammen komponiert sind. Ferner fand man,[1]) als die Statuen bei der Restauration zum Teil von ihrem Standorte entfernt wurden — sie sind einfach mit dem unbearbeiteten Rücken vor die Wand gestellt — auf dem eigentlichen Gemäuer der Wandung (in Bruchstein) Reste einer Sandsteinverkleidung, von der im übrigen fast alles weggehauen war. Diese Verkleidung ist aber offenbar keine andere als die der Vor- und Rücksprünge des alten Gewändes mit den eingestellten Säulen. Ein weiterer Beweis für die Richtigkeit unserer Vermutung ist die Tatsache, daß die Säulenstümpfe und Basen im Gewände ebenso wie die Rundbogen des Tympanons aus dem Sandstein sind, der bei Neuenheerse und Driburg gefunden wird, Statuen, Kapitelle der Säulen und Baldachine dagegen aus dem weicheren feineren Teutoburg-Externsteiner Sandstein.

Bestätigt wird ferner die Vermutung einer alten Anlage ohne Statuen durch die vergleichende Denkmälerbetrachtung. Ein ganz ähnliches Portal, wie wir es als Vorläufer der jetzigen Anlage in Paderborn rekonstruieren, findet sich im Inneren des Domes von Mainz. Es führt vom nördlichen Arm des westlichen Querhauses in die Gotthard-Kapelle. Nach Friedrich Schneider[2]) gehört diese Partie des Westbaues der Bauzeit von 1200—1243 an. Das Gewände ist in Mainz nach bekannter Weise durch Pfeilervorsprünge gegliedert, zwischen welche dünne Säulen gestellt sind. Über die Kapitelle zieht sich ein Deckplattenfries, auf dem je vier Rundstäbe und Hohlkehlen das kleine durch einen Dreipaß geschmückte Bogenfeld im Halbkreis einschließen. Auffallend an den Bogenwülsten sind die Ringe, welche jene in die Mauer einbinden. Genau dasselbe Motiv wiederholt sich am Paderborner Portal. Die Ringe

[1]) Die folgenden Beobachtungen sind mir liebenswürdiger Weise von Herrn Bildhauer Paschen in Paderborn, der 1891—93 die Restaurationsarbeiten am Portal leitete, mündlich mitgeteilt.

[2]) Friedrich Schneider, Der Dom zu Mainz 1886 Text S. 28 u. S. 88. ff., Abb. bei Hartel: Architekton. Détails des Mittelalters Blatt 3.

haben außerdem an beiden sehr ähnliche Profilierung, nur sind die Mainzer eleganter, straffer gebildet. Wie an den drei Hohlkehlen in Paderborn ist die innerste Hohlkehle in Mainz mit Blattsporen derselben Bildung ausgelegt.[1])

Diese stilistischen Beziehungen zwischen den Portalen in Mainz und Paderborn gewinnen eine historische Grundlage durch die Tatsache, daß es sich um Tore am Dom der Metropole und an dem der Hauptstadt eines ihrer Suffraganbistümer handelt. Bei der künstlerischen Superiorität von Mainz ist die Abhängigkeit Paderborns wahrscheinlich trotz den zierlichen und scheinbar jüngeren Formen in Mainz, die ihre Erklärung wohl in der Überlegenheit des Mainzer Steinmetzen finden.

Bei der großen Spannweite, die der Bogen des jetzigen Paderborner Portals hat, müßte man sich einen Mittelpfosten schon am alten Portal denken. Aber die Correspondenz desselben mit dem ungeteilten Nordportal des westlichen Querschiffes und die Seltenheit eines Mittelpfeilers an romanischen Toren nötigt zu der Annahme, daß auch das alte Portal in Paderborn wie das zu Mainz keinen Trumeau, sondern vier Paar Wülste und Hohlkehlen besessen hat, und daß das innerste Paar erst bei der Montierung mit Statuen ausgebrochen wurde, um einem Mittelpfosten und einer größeren Füllung zur Entwicklung des bildnerischen Programms Platz zu machen.[2]) Die Säulen und Pfeilervorsprünge des alten Gewändes

---

[1]) Weitere Nachbildungen des Mainzer Tortypus, die ebenfalls für die ehemalige Existenz eines statuenlosen Portals am Dom der westfälischen Diözesan-Hauptstadt sprechen, finden sich in Coesfeld, Albersloh, Castrop, Wiedenbrück (Ludorff: Bau- u. Kunstdenkm. der Provinz Westfalen: Kreis Münster-Land Taf. 6, Dortmund-Land Taf. 10, Wiedenbrück Taf. 42) und Rintelen (Abb. Lübke, Mittelalterliche Kunstdenkmäler Westfalens Atlas Taf. XVIII. 8). Zu vergleichen das spitzbogig geschlossene Vorhallenportal von Groß St. Martin in Köln. Die Löwen als Säulenkämpfer finden sich am Mainzer Dom am sogen. Markttor (Abb. Hartel a. a. O. Blatt 8), übrigens wie in ganz Deutschland und den mittelalterlichen Kulturländern überhaupt.

[2]) Die Breite der Gewölbetravée im Paradies beträgt von einer Ecke zur anderen 8,28 m; die Spannweite jedes Einganges 1,84 m; die Breite des Mittelpfeilers 55 cm; die Länge der von der äußersten Sockel-

und die Verkleidung der beiden Stirnseiten des Portales wurden, als man sich zur Anbringung von Statuen entschloß, in der benötigten Strecke ausgebrochen. Den unten übrigbleibenden Säulen- und Pfeilerstümpfen, denen man ihre alten Sockel, Basen und Profile ließ, wurden neue Kapitelle resp. Kopfstücke aufgesetzt und die linke Stirnseite in Höhe der Kapitelle mit einer Leiste abgeschlossen. Darüber ward ein Kämpferfries gelegt und auf ihn vor die ausgehauene, daher jetzt vertiefte Wand die Reihe der Statuen gestellt. Über deren Köpfen hing man eine Baldachinreihe auf und verkleidete die linke Stirnseite mit einer spitzbogigen Nischenarkatur, in die ebenfalls eine Statue zu stehen kam. Die Breitendifferenz der beiden Stirnseiten erklärt sich daraus, daß die Achse der Vorhalle um ein Stück westlich von der Achse der Portalöffnung abweicht, die mit dem korrespondierenden Nordportal auf der Mittellinie des westlichen Querschiffes liegt. Schon der Baumeister des statuenlosen Portales hat sich nicht mehr an die Richtung des Paradieses gestört. Auf ihn ist, wie das Sockelgesims beweist, die Ungleichheit der Stirnseiten zurückzuführen. Die inkongruenten Verkleidungen der Stirnflächen sind also Annexe des Statuenportals, die für die Feststellung des Typus des Paderborner Portales belanglos sind.

Was an diesem Typus weiter auffällt, beim Vergleich mit den Portalen derselben Gattung, ist das Fehlen eines Tympanons. Die eigentliche Form der Türfüllung in Paderborn wird durch einen Mittelpfosten erzeugt, von dem aus über die beiden Eingänge Kleeblattbogen geschlagen sind, die das Bogenfeld tragen, das hier ohne weitere architektonische Gliederung als glatte Mauerfläche den Raum

---

kante des Gewändes auf dem Boden gezogenen Tangente bis zum Schnittpunkt mit der an die Innenfläche des Türrahmensockels angelegten je ca. 1 m. Die Stirnseite rechts ist 65 cm, die links 1,40 m breit. Bei vier Paar Bogenläufen würden jederseits ca. 65 cm. von der Breite der Türöffnung abgehen, die ganze Öffnung (ohne Türrahmen) also etwas weniger als 3 m breit sein. Nach dem von Herrn Oberpostsekretär Stolte-Paderborn mir freundlichst mitgeteilten handschriftlichen Zusatz Brands zu dessen Werkchen: Der Dom zu Paderborn in historischer und artistischer Hinsicht dargestellt von F. J. Brand, Paderborn 1827 beträgt die Höhe 27 ½ Fuß (8,63½ m), die Rahmenhöhe 18 Fuß (5,65⅕ m).

zwischen den Bogen der Archivolten und denen der Eingänge ausfüllt. Also ein Tympanon, wie es mit Gliederung in Schwelle und eigentliches Bogenfeld an den nordfranzösischen Kathedralportalen immer gebildet wird, fehlt hier. Woher mag dem Paderborner Künstler die Anregung zu seiner eigentümlichen Formung gekommen sein? Daß sie sein Original-Eigentum sei, ist bei dem relativen künstlerischen Tiefstande der Portalanlage nicht anzunehmen.

Wenn wir uns im übrigen Deutschland umsehen, so finden wir an der Stiftskirche in Wetzlar[1]) ein ähnliches Prinzip bei der Torfüllung angewandt. Bei der geringeren Breite fehlt hier der Mittelpfosten. Aber wie in Paderborn wird die obere Horizontale des Eingangs — eines eingestellten schmalen Rechteckes — durch zwei Kleeblattbogen abgeschlossen, die in der Mitte auf einer Console zusammentreffen. Auf dieser steht eine Muttergottes mit dem Kinde, die fast das ganze halbkreisförmige Bogenfeld der Höhe nach einnimmt. Bemerkenswert ist, daß die Randflächen des Mauerrahmens und der Kleeblattbogen mit durchgehendem Laubwerk ausgelegt sind wie in Paderborn mit der Kette von Greifen. Im Übrigen scheint das Portal in der Anordnung eines äußeren Rahmens und dessen Schmückung mit Statuen (Gottvater, Abel und Kain) von dem stark französierenden Statuenportal der Liebfrauenkirche in Trier abhängig zu sein. Mit den Trierer Statuen haben die Wetzlarer, schlechte Handwerksarbeiten, im Stil keine Verwandtschaft, ebensowenig wie mit den Paderbornern. Die Statuen in Wetzlar sind Wandstatuen und durch Säulen getrennt, welche die Baldachine tragen. Auch die Westpforte der Cisterzienserabteikirche Riddagshausen bei Braunschweig[2]) zeigt bei der Teilung durch einen Mittelpfosten und zwei Öffnungen in gezackten Spitzbogen einfache Bogenfüllung, in der eine Madonna in einer Nische steht, die im Motiv ihrer Beziehung zu dem Kinde ähnliche Auffassung wie die in Paderborn verrät. Große Verwandtschaft mit diesem Tor weist das prachtvolle Portal der Fassade des Halberstadter Domes auf. Hier ist das

[1]) Abb. in Schäfer, Mustergiltige Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland 1892.

[2]) Abb. Hartung, Motive der mittelalt. Baukunst in Deutschland. Tafel 73.

Prinzip in der Gliederung der Türfüllung dasselbe, nur außerordentlich reich detailliert und ohne Zuziehung großplastischer Dekoration rein architektonisch gegliedert.[1]) Auch diese beiden Bauten resp. ihre Toranlagen haben französische Abstammung. Wir sehen also das Motiv des Mittelpfostens und der abschließenden Spitz-, Rund- oder Kleeblattbogen des Einganges, verbunden mit einfachem Bogenfeld, an verschiedenen französisch beeinflußten Bauten Mitteldeutschlands auftreten. Diese daraufhin mit dem Paderborner Portal in Beziehung setzen zu wollen, ist jedoch bei den mannigfachen Abweichungen nicht angängig.

Richten wir unseren Blick auch für Paderborn auf Frankreich selbst. Finden wir dort ein Portal, das uns deutlichere Hinweise für die Herkunft der Paderborner Türfüllung aufdeckt? Schmarsow, für den im Anschluß an Schnaase[2]) das Paderborner Portal „in seiner reichen Dekoration der Kleeblattbogen wohl ohne französisches Muster nicht denkbar" ist, unterläßt es, ein bestimmtes Beispiel zu nennen.

Nun giebt Viollet-le-Duc[3]) unter „Porte" die Charakteristik burgundischer Kirchenpforten und führt als Hauptbeispiel mit Veranschaulichung durch eine Zeichnung die Pforte von St. Père-sous-Vézelay (Yonne) vor. An dieser haben wir tatsächlich eine der Paderborner fast völlig gleiche Anlage der Türfüllung. Ein Mittelpfosten teilt sie in zwei Eingänge, an denen der sonst übliche horizontale Türsturz durch zwei Kleeblattbogen aufgelöst ist. Das glatte Bogenfeld ist durch rundbogige Archivolten abgeschlossen. Die Vereinigung dieser beiden Elemente, Mittelpfosten und Kleeblattbogen, fanden wir zusammen an keinem der besprochenen deutschen Portale. Dazu treten Übereinstimmungen in einigen Einzelformen der Dekoration, die einen historischen Zusammenhang, den die allgemeine Anlage nur vermuten lassen konnte, zur Gewißheit machen. Es zeigen nämlich die Baldachine am Scheitel der Archivolte in St. Père und unter den Füßen der Madonna in Paderborn in Grundriß

---

[1]) Nach Dehio a. a. O. Bd. 1, S. 496 aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

[2]) Rep. XXI. 1898 S. 417 ff.

[3]) Viollet-le-Duc D. A. Bd. VII. S. 411.

und Aufbau — an den Portalen der großen französischen Cathedralen kommt diese einstöckige Form meines Wissens nicht vor — große Ähnlichkeit untereinander. Noch auffallender, und hierauf möchte ich besonderes Gewicht legen, ist die Übereinstimmung zwischen dem prachtvollen Baldachin, der einst die Statue des linken Gewändes in St. Père krönte[1]) und dem großen in Paderborn, der die Heilige an der rechten Stirnwand überdacht. Die Übereinstimmung geht bis in die Einzelheiten der Zeichnung. Weitere Exemplare dieser Baldachinform sind mir weder in Frankreich noch in Deutschland bekannt. Noch auf eine Eigentümlichkeit sei aufmerksam gemacht, die ein allgemeines Kennzeichen burgundischer Art[2]) sich übereinstimmend an den Säulen von St. Père und an den dem „gotischen" Meister des Portales von Paderborn allein angehörenden Säulchen der Bischofsnische vorfindet: Die Basen ragen mit ihrem unteren Pfühle über die Plinthe hinaus, während die Basen der Gewändesäulen noch durch Eckblätter mit ihr verbunden sind. Die Übereinstimmung in der allgemeinen Anlage der Türfüllung zu St. Père nnd Paderborn und in der Zeichnung nur an diesen beiden Orten vorkommender architektonischer Einzelformen spricht dafür, daß der Paderborner Architekt in St. Père gelernt hat und das dort Gesehene in Paderborn verwendete.

Für die Einordnung der Monumentplastik am Paderborner Portal ist, wie wir sahen, charakteristisch die Unterbrechung der vertikalen Trägereinfassungen durch ein Stück der glatten Gewändemauer, welches die Nische für die Statuen abgiebt. Wir hatten den Platz, auf den das Portal innerhalb der Entwicklung der gotischen Toranlagen zu verweisen ist, bestimmt, analoge Beispiele aus Frankreich und Deutschland angeführt und gefunden, daß verschiedene Architektur- und Dekorationselemente des gotischen Bestandteils der Paderborner Anlage von einem burgundischen Bau beeinflußt waren.

Dieser Einfluß von St. Père-sous-Vézelay erklärt an der Paderborner Anlage noch nicht die Anordnung der Statuarik innerhalb

---

[1]) Viollet-le-Duc giebt a. a. O. in Bd. V Seite 5 Artikel „dais" eine Restauration desselben.

[2]) Vgl. Viollet-le-Duc a. a. O. Bd. II, S. 148 und Note 1 Artikel „base".

der Komposition. Dort waren die Statuen (nur je eine in beiden Gewänden des mittleren Einganges) Säulenstatuen und nicht als Gruppe verwandt wie in Paderborn. Nun finden sich aber die als burgundisch nachgewiesenen Dekorationselemente an dem architektonischen Rahmen, der die Statuen einschließt. Wir dürfen daher auch die Durchbrechung der alten Gewände, also die Bestimmung der Aufstellungsart der Statuen dem Plan des französisch geschulten Meisters zuschreiben.

Dazu kommt die teilweise inhaltliche Übereinstimmung des Bildschmuckes der Türfüllung mit St. Père und seine im wesentlichen gleiche Anordnung an beiden Orten. Nach der Ergänzung auf der Zeichnung Viollet-le-Duc's, die nach dem unter dem Baldachin am Scheitel der Archivolte übrig gebliebenen Kreuznimbus zu urteilen, wohl richtig ist, befand sich im Bogenfeld die Gestalt Christi. Reste derselben[1]) sind nicht mehr vorhanden. Wenn auch ein solcher Crucifixus, wie wir ihn im Tympanon zu Paderborn sehen, um diese Zeit eine ikonographische Seltenheit ist,[2]) so zwingt uns doch keine technische oder stilistische Erwägung zu der Annahme, das Holzkreuz sei später eingefügt worden. Die Engel in Paderborn, die übrigens nicht wie Lübke[3]) meint, „Schleier ausbreiten" sondern anbetend die Hände aneinander legen, können nach ihrer ganzen Stellung so hoch über der Madonna nicht zu dieser gehören, sondern der Gegenstand ihrer Anbetung muß zwischen ihnen von vornherein gedacht gewesen sein.[4]) Diese Anordnung der Engel stimmt ganz mit der im ur-

[1]) Vgl. Viollet-le-Duc a. a. O. Bd. VII, S. 415, Note 2.

[2]) Kraus, Gesch. der christl. Kunst II S. 327, ist überzeugt davon, daß „erst mit dem vollen Eintritt der gotischen Richtung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. oder vielmehr im letzten Viertel desselben, der hängende Körper, die eingezogenen Extremitäten und die mit einem einzigen Nagel durchbohrten, übereinander gelegten Füße allgemein geläufig wurden und in der Bildnerei den romanischen Typus mit den zwei Nägeln verdrängten. Vor 1275 kann nur von seltenen Ausnahmen von dieser Regel die Rede sein, und die bisher vorgebrachten Ausnahmen haben sich nur zum Teil als stichhaltig erwiesen."

[3]) Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen 1853, S. 175.

[4]) Steph. Beissel S. J. kommt in einem Aufsatze über „Die westfälische Plastik des 13. Jahrhunderts", der mir erst nach Abfassung

sprünglichen Zustande erhaltenen derer zu S. Père. Ob die ehedem in S. Père[1]) über dem Trumeau aufgestellte verstümmelte Statue der tronenden Madonna mit dem Kinde ursprünglich die gleiche Stelle wie die in Paderborn eingenommen hat, ist freilich fraglich. Von der von Viollet-le-Duc für diese Stelle am Mittelpfosten angenommenen Statue des hl. Petrus ist jedenfalls nichts vorhanden. Die ehedem links und rechts vom Eingang vorhanden gewesenen beiden Säulenstatuen in S. Père würden dann als Schutzpatrone ihre Deutung finden. Somit wird die ganze Umgestaltung des alten Portales in architektonischer Beziehung und in ikonologischer Anordnung als das Werk des in St. Père geschulten Architekten zu betrachten sein. Da der Paderborner Bilderkreis im übrigen streng lokalen Charakter hat, so scheint damit ein Hinweis auf die Nationalität des Architekten gegeben.

Wenn der gotische Architekt des Paderborner Portales nun überhaupt schon französisch geschult war, so werden wir auch für den von ihm gewählten Typus der Portalstatuarik französische Vorlage annehmen können. Vielleicht gab ein anderes burgundisches Tor, das der Künstler auf seiner Fahrt in Frankreich sah, die Anregung zu der paderborner Verwendung der Statuen. Mit dem gewählten Portaltypus war zugleich dem Plastiker die technische Form der Statuen vorgeschrieben. Stilistische Verwandtschaft zeigen die Statuen keiner der angeführten deutschen oder französischen Anlagen dieses Typus mit den Paderbornern.[2])

---

dieser Untersuchung bekannt wurde, in den „Stimmen aus Maria Laach Freiburg i. B. 1903 Heft 8 u. 9 ebenfalls zu gleichzeitiger Datierung von Engeln und Crucifix des Tympanons durch eine eingehende Untersuchung der westfälischen Kreuzesbilder des Mittelalters.

[1]) Vgl. Photographie von Giraudon Nr. 3944 v. J. 1878.

[2]) Die große Ähnlichkeit der beiden schlechtesten Paderborner Statuen, des ersten und dritten Apostels im rechten Gewände (Paulus und Johannes) mit den beiden „romanischen" am Portal von St. Seurin in Bordeaux (ebenfalls Paulus und Johannes) die Verfasser zuerst auf diese Spur verleitete, erklärt sich aus der gemeinsamen Grundlage beider Produkte: In Kopftypus und Gewandbehandlung zeigen sie ganz deutlich die überkommenen Schemen der byzantinischen Kunst. Übrigens betont Viollet-le-Duc D. A. IX, 335 ff. die architektonische Übereinstimmung des Portals von St. Seurin mit dem von St. Père.

## II. Beziehungen zur Plastik des Mainzer Domes, zur byzantinischen und karolingischen Typologie und Formensprache und zur französischen Portalstatuarik.

Wo aber hat das Atelier, aus dem die Paderborner Statuen stilistisch hervorgegangen sind, seinen Ursprung? Die Anregung zu ihrer Schöpfung überhaupt ging von dem französierenden Portalarchitekten aus. Daher auch ihre technische Form als Wandstatuen. Die Ausführung selbst zeigt nicht die Spur eines französischen Einflusses. Auf den ersten Blick stellen sie sich als minderwertige Erzeugnisse einer lokalen Kunst dar. Wo finden wir nun ein Werk, das uns über die Herkunft des Stilcharakters der Paderborner Statuen Aufschluß geben könnte?

In Westfalen selbst beschränkt sich die figürliche Plastik bis zur Entstehung der Paderborner Statuen auf einige wenige Reliefs. An erster Stelle ist hier das Werk der Mönche des Klosters Abdinghof in Paderborn, die Kreuzabnahme auf den Externsteinen zu erwähnen (Anfang des 12. Jahrh.)[1]), mit dem sich an Kraft der Empfindung und monumentaler Auffassung nichts von dem messen kann, was an Reliefplastik mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit noch dem 12. Jahrhundert sich zuschreiben läßt. Es sind dies der Grabstein der hl. Reinheldis in Riesenbeck (Tecklenburg) und ein ganz roher Grabstein aus Borghorst im bischöfl. Mus. zu Münster (Ludorff, Kreis Steinfurt), der Taufstein in Ostinghausen, die Tympanondarstellungen in Oberntudorf, Erwitte, Bremen (Kreis Soest) und Soest (S. Patrocli). Älter als die genannten Werke dürfte der Taufstein aus Courl (lombardischer Herkunft?) sein. Ob der Grabstein Wittekinds aus bemaltem Stuck in Enger, der wohl noch in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts gehört, (man vergleiche

[1]) Vgl. Anton Kisa: Die Externsteine. Bonner Jahrbücher 1893, der in einer sehr gründlichen Studie die verschiedenen Typen und Motive in byzantinische und ottonische zerlegt. Sollte die Composition als Ganzes nicht direkt auf eine Vorlage byzantinischer Elfenbeinreliefs zurückgehen? vgl. die teilweise Übereinstimmung der Motive mit der Kreuzabnahme der Reliefplatte: Graeven: Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie I: engl: Sammlungen Nr. 67.

damit den Grabstein Rudolfs von Schwaben in Merseburg) westfälische Arbeit ist, ist mindestens zweifelhaft. Die Tympanon-Reliefs aus Affeln, Huckarde, Opherdicke, Neuenbeken, Albersloh, die Reliefs in den Kirchen von Wadersloh und Beckum, die Taufsteine zu Vellern, Ennigerloh, Roxel und Beckum dürften trotz ihrer Rohheit Arbeiten des 13. Jahrh. sein. Auch der roh gearbeitete Taufstein in Aplerbeck[1]) und dessen zweites Exemplar in Bochum kann wegen des späten Typus des Cruzifixus erst in die zweite Hälfte des 13. Jahrh. gesetzt werden. Alle diese Werke zeigen mit den Paderborner Statuen keine direkte stilistische Verwandtschaft.

Wir wiesen schon bei der technischen Analyse des Paderborner Portales Beziehungen zum Mainzer Dome nach. Ein anderes Portal desselben Baues, die Paradiespforte nach dem Leichhof hin, giebt uns Aufschluß über die Herkunft der Paderborner Bildnerei. Das Portal ist gänzlich verbaut, sodaß heute nur ein paar Kapitellstücke des Gewändes und das Bogenfeld zu sehen sind. Es gehört derselben Bauzeit wie das besprochene Portal im Innern des nördlichen Westbaues an, die nach Schneider[2]) zwischen 1200 und 1243 fällt.[3])

Im Tympanon ist in Hochrelief die Majestas Domini: Christus als thronender Weltenrichter zwischen den stehenden Gestalten Marias und Johannes des Täufers dargestellt, denen in den Ecken des Bogens, entsprechend der abnehmenden Höhe in Halbfigur, je ein heiliger Bischof zugesellt ist. Bogenfeld und Türsturz bilden einen Block. Die Figuren sind aus dem (z. T. stark zugeschmierten)

---

[1]) Ludorff, Kreis Hörde Taf. 5.

[2]) Schneider, a. a. O. S. 94.

[3]) Seine Pfeilervorsprünge — Säulen fehlen — sind ebenso wie die Archivolten an den Kanten abgerundet und mit üppigem Rankenwerk ausgelegt. Der Kapitellfries zeigt außerdem noch phantastisches Tierornament. (Gipsabgüsse im Kreuzgang des Domes.) Die ganze Anlage der Wandungen des Portales und seine Ornamentik weisen es dem Meister des alten, nachträglich geschlossenen Eingangstores der Memorie zu. Das im Bogenfeld des letzteren (mit der Inschrift auf dem Türsturz: Emicho Zan. fieri me fecit) angebrachte Brustbild des hl. Martin steht in keinem ersichtlichen stilistischen Zusammenhang mit der Gruppe des Leichhofportales.

Grunde fast vollplastisch herausgeholt, sodaß sie nur im Rücken mit ihm zusammenhängen. Die Scheitelhöhe des Tympanons beträgt ca. 1 m. Der Bischof rechts steckt z. T. noch in der Vermauerung. Auch er scheint wie der (aus dem späteren Verputz befreite) Bischof links ein Buch vor der Brust zu halten. Mit größerer Bestimmtheit als für die Architektur können wir für die Beziehungen der figürlichen Plastik die Priorität von Mainz von vorneherein annehmen. Daß dem wirklich so ist, geht mit Sicherheit aus der Erwägung hervor, daß die Paderborner Statuen die ersten Erzeugnisse monumentaler Plastik in Westfalen sind, und daß diese somit auf der bis dahin dort allein gepflegten Reliefplastik beruhen müßten. Uns sind aber keine westfälischen Reliefs bekannt, die den Paderbornern entfernt so nahe ständen wie die Mainzer Relieffiguren. Diese sind in stilistischer Beziehung unmittelbare Vorgänger der Paderborner Statuarik.

Als Vergleichobjekte bieten sich zunächst die Bischofsbilder beider Portale der Untersuchung. Die Schädel sind bei allen lang und starkknochig, en face ein Rechteck bildend, über dessen untere Schmalseite das Kinn nur wenig hinausragt. Die Nasen sind groß. Von ihrem oberen Ansatz gehen die Augenbrauenbogen hoch in die Stirn, sodaß die kleinen, in den Details bei allen gleich gebildeten Augen starr und groß erscheinen. Charakteristisch ist die Tracht des Bartes, den außer dem Holzbischof der rechten Türe in Paderborn alle tragen. Es ist ein ganz kurzer, nach den Formen des Unterkiefers zugestutzter Backenbart, mit dessen feinem, um das Kinn gekämmtem Haar sich die glatten Schnurrbarthaare mischen. Am ähnlichsten wirken die Gesichter des Bischofs rechts im Mainzer Tympanon und des Holzbischofs der linken Türe in Paderborn. Das Kopfhaar ist beim letzteren ziemlich lang, rahmt unter der Inful das ganze Gesicht ein und ist wie der Bart in kleinen parallelen Fäden ausgearbeitet. An dem ersteren kann man bei der jetzigen Verschmierung nicht erkennen, ob man das Kopfhaar oder vielleicht die Ohren vor sich hat, die übrigens sonst an allen verdeckt sind resp. fehlen. Eine andere Art des Kopfhaares zeigen die übrigen Bischöfe. Es quillt ebenfalls unter der Inful hervor, in horizontaler Linie die Stirn begrenzend und geht nach hinten in den Nacken. Es ist in Löckchen aufgelöst, die in spiralförmigen Buckeln

sich aneinander reihen. Die Amtstracht ist bei dem Bischof in der Nische am Paderborner Portal und bei den beiden Mainzer Bischöfen von weitestgehender Übereinstimmung. In dieser Costümfrage offenbart sich die Paderborner Kirche deutlich als Tochter der Mainzer. Die Mitren zeigen die Form mit den zwei sogen. Hörnern über Stirn und Hinterkopf, zwischen welchen sie ein Tal bilden (mitre cornue). Sie sind hoch und gewölbt,[1]) nach oben abgespitzt resp. abgekantet und durch einen breiiten vertikalen Streifen und eine ebensolche untere Borte verziert. Auch das Humerale mit untergehängtem Rationale[2]) hat in Paderborn und in Mainz den gleichen bauschigen Tuchcharakter. Das noch ziemlich große Pallium[3]) liegt nicht auf den Schultern auf, sondern unterhalb eng an den Oberarmen an. Die Kasel aus weichem Stoff schmiegt sich in kleinen Parallelfalten an Achseln und Brust (hier um einen glatten Kreis) an und ist von beiden Armen hochgehoben, sodaß sich auf diesen das stärkste Gefältel bildet. Die Borten der Mitren, die Pallien, die Zierstreifen an Ärmeln, Saum und Schlitz der Tunika resp. Dalmatika sind mit geometrischen und pflanzlichen Mustern bestickt. Dieser Reichtum der Dekoration, die sich merkwürdiger Weise bei den aus dem weicheren Holze gebildeten Türbischöfen nicht findet, ist ein charakteristisches Merkmal dieser Schule. Seine üppigste Entfaltung zeigt er an den großen Heiligenscheinen, die in der Art ihrer Muster (wie in Toulouse an den Aposteln aus St. Etienne, in Bamberg an den Georgenchor-Reliefs, den Propheten des Nordtores und den

---

[1]) Vöge: Über die Bamberger Domsculpturen im Rep. f. Kunstw. XXIV, S. 197 möchte das Adelog-Grabmal wegen dieser Mitrenbildung um 1250 setzen. Dieser Bischof hat auch ein Humerale aus dem bauschigen Tuch der Mainzer und Paderborner, ebenso eine ähnliche Lage des Palliums.

[2]) Dieses wurde dem Bischof Bernhard I. von Paderborn nach G. v. Kleinsorgen, Kirchengeschichte von Westfalen 1780 II, 6 i. J. 1127, nach Bessen, Geschichte des Bistumes Paderborn 1820 I, 153 i. J. 1133 von Papst Innocenz II. verliehen.

[3]) Nach zwei Bohrlöchern im Palliumstreifen des Paderborner Bischofs zu urteilen, hielt dieser in seiner Linken einen Bischofsstab. Seine Rechte, vom Bildhauer Paschen zwangsweise falsch ergänzt, hielt er ursprünglich vor der Brust wie der innerste Apostel des rechten Gewändes (Paulus).

Figuren des Nordostportales am Dom) auf byzantinische Vorbilder zurückgehen, „deren schmucke Nimben dieser auf das Reiche und Geschmückte ausgehenden Dekadenzkunst so wohl zu Gesichte stehen.“ [1] [2] Hier wie dort finden wir dieselbe Muschelform an den Nimben, [3] in Paderborn noch mit einem abschließenden äußeren Rande versehen. Von den Aposteln hat der innerste des linken Gewändes ganz den Kopftypus der Bischöfe mit lockigem Haupthaar und feinziseliertem Backenbart. J. G. zu den anderen zeigt nur er an seiner Gewandung den dekorativen Zug, den wir an den Mainzer Bildwerken (man beachte hier noch Taillenband, Ärmelsäume und Schuhe der Maria und die Bücher Christi und des linken Bischofs) und an dem Paderborner Steinbischof feststellten: Der Halssaum des Untergewandes ist mit einem schmalen Perlenband besetzt.

Die beiden Marien tragen ein engärmeliges, um die Hüften gegürtetes Untergewand, das eng an die Schenkel angelegt, zwischen diesen und an ihren Außenseiten in ein paar Längsfalten auf den Boden fällt und sich wellenförmig über die Füße legt und beide Male zwischen diesen eine charakteristische Falte wirft. Innerhalb der großen Längsfalten legen sich um das straffgezogene Kniestück konzentrische, elipsenförmige Falten über die Beine, die auf den Oberschenkeln dem natürlichen Falle von der Taille direkt zuwider

---

[1]) Vöge, Rep. f. Kunstw. XXII, S. 100.

[2]) Ein außerordentlich reicher Gebrauch von diesen Nimbenformen ist an den Kreuzrippen der Gewölbe im Dom zu Münster, in der Kirche zu Metelen i. W. in Gestalt von aufgelegten Ziertellern, in Methler und Soest i. W. an den heiligen Gestalten der Wandmalerei gemacht.

[3]) Nach Stuhlfauth, Altchristl. Elfenbeinplastik 1896, S. 179 ff. ist der Muschelnimbus der altchristlichen und altbyzantinischen Kunst fremd. Er tritt zuerst auf in drei von St. dem 8. resp. dem 9. Jahrhundert zugeschriebenen byzantinischen Elfenbeintafeln, den beiden bekannten der Vatikana (aus Lorsch) und des South Kensington-Mus. und in einer Tafel der Stadtbibliothek zu Leipzig (Abb. bei Garucci 457,3.) — Daß der Muschelnimbus auch bei den deutschen Elfenbeinschnitzern eingeführt wurde, beweisen Platten des South Kensington-Mus. (Westwood p. 139 Nr. 305 „german? 9th or 10th century“, Abb. bei Graeven, England Nr. 31) und des Bargello (nach Graeven Italien Nr. 31 rheinisch, 11. oder 12. Jahrhundert).

laufen. In Mainz ist dies außerordentlich auffallend, aber auch in Paderborn, wo nur der linke Schenkel der Madonna vom Mantel freigelassen wird, deutlich zu erkennen. Die Mainzer Figur weist damit wieder unmittelbar auf die Quellen der Entstehung dieser Reliefplastik hin, auf die aus der unverstandenen spätantiken resp. byzantinischen, die Plasticität der Erscheinungen wiedergebenden Kunst herausschematisierte Malerei des frühen Mittelalters oder auf die deren Gewohnheiten nachbetenden plastischen Kleinkünste, von denen diese Falten, wie an den Toulousaner und Bamberger Georgenchor-Aposteln und vielen anderen „romanischen" Werken in die europäische Großplastik herübergenommen wurden.

Noch störender wirken sie an den beiden schlechtesten Apostelgestalten in Paderborn, dem Paulus und Johannes, deren Verfertiger ohne jedes Verständnis der von seinen Vorlagen vielleicht schon ebenso unverstanden und unbesehen angewandten Tracht ist. Soweit können wir die Paderborner Statuen stilistisch auf die Mainzer Reliefiguren zurückführen.

Diese selbst sind abhängig von byzantinischen Requisiten. Sowohl für die Composition der Deësis [1]) lassen sich Darstellungen auf byzantinischen Elfenbeinen nachweisen [2]) als auch für

---

[1]) Kondakoff, Geschichte des byzantinischen Emails S. 272 führt sie auf eine Zeremonie des byzantinischen Hofes zurück. „In Constantins Zeit ist der bärtig auf dem Throne sitzende Pantokrator völlig ausgebildet, wie die Londoner Schale und vielleicht auch die große Porphyrstatue aus Alexandria im Museum zu Kairo belegen" (Strzygowski, Allg. Zeitg. Beilage 1903 Nr. 14).

[2]) Beispiele: Strzygowski, Orient oder Rom S. 61 f. Fayence-Schale im Britisch-Mus. Christus zwischen den Büsten von Constantin und Fausta. Graeven: frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie I England: Nr. 6 (vgl. hier auch Gewandung Marias und Kopftypus Johannes) — Christus stehend auf Fußbank zwischen den stehenden Joh. Bapt. und Maria: Arundel Society Cl. VII. m. — Haseloff: Eine thüring.-sächsische Malerschule des 13. Jahrh. 1897 führt aus einer Hs. in Donaueschingen (VI. 3) die Darstellung einer Deësis an (S. 195), die genau mit dem byzantinischen Elfenbein übereinstimmt. Über den Typus des Wüstenpredigers vgl. dort S. 269 — Kanzel in Wechselburg: thronender Christus zwischen den stehenden Maria und Johannes d. T.

die verwendeten Typen im einzelnen. [1])

Für andere Motive der Paderborner Statuen, für welche die Mainzer Tympanon-Reliefs nicht die direkten Vorlagen abgaben, können z. g. T. ebenfalls allgemein-byzantinische Vorbilder nachgewiesen werden. Zunächst für die Apostel. Der Kahlkopf des Paulus ist durch die byzantinische Kunst aus der altchristlichen Zeit überliefert. [2]) Für den jugendlichen Typus des

— Den gleichen Gestus (eine Hand halb erhoben, die andere auf die Brust gelegt) zeigen noch folgende Darstellungen: Hildesheim: Godehardkirche, im Tympanon Christus zwischen den Brustbildern zweier Bischöfe; Gelnhausen: Nordportal der Marienkirche: im Tympanon der thronende Christus zwischen Maria und Joh. Ev. und wie in Mainz begleitet von den Büsten je eines Bischofs (Anf.? 13. Jahrh.) — Nachklänge des Gestus: Taufbecken im Dom zu Hildesheim: Widmungsbild, die thronende Madonna zwischen den B. B. Godehard und Epiphanius.

[1]) Vgl. für den Christtypus, an dem die vom Scheitel in die Stirn fallende Locke und die große Brustfalte im Untergewand zu beachten ist, Graeven a. a. O. Nr. 61 und ebendort II. Italien Nr. 71 und das von Goldschmidt in den Preuß. Jahrbüchern 1900 S. 231 als Nachbildung desselben gegebene Christusbild vom Tympanon-Relief an S. Godehard in Hildesheim. Vgl. auch den Typus des omnipotens dominus im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg (1165—1175 nach Janitschek).

[2]) Die älteste Darstellung besitzen wir wahrscheinlich in dem aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. stammenden Büstenbildnis (Relief auf einem Marmorfragment) aus St. Agnese sulla via nomentana (s. Wilpert im Nuovo bullettino arch. christ. 1901 Abb. Taf. IX). Außer auf vielen byzantinischen Metall- und Elfenbeinarbeiten ist der Typus auf westfälischen Kunstwerken vertreten am Taufkessel des Domes zu Osnabrück und in Paderborn selbst auf den im Dom und in der Franziskanerkirche (aus Kloster Abdinghof) befindlichen Tragaltären (Abb. in Ludorff Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Paderborn, Taf. 54 und 82). In der deutschen Monumentalplastik kommt der Typus sonst noch an dem Apostel Paulus an der Westfront der Stiftskirche in Oehringen vor (1236—41 Vgl. Franck-Oberaspach: Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst im Christl. Kunstblatt 1901 Nr. 6), ähnlich an der betreffenden Säulenstatue im Chor des Magdeburger Domes. Daß in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. der

Johannes weist eine große Zahl byzantinischer Elfenbeine und Miniaturen Analogieen auf. Die Kopftypen der drei Apostel des linken Gewändes sind Abwandlungen des Mainzer Bischofstypus ohne Anspruch auf Individualisierung. Der Kopf des zwischen Paulus und Johannes stehenden Apostels im rechten Gewände läßt keine namentliche Bestimmung seines Trägers zu. Sein Bart ist, auch ein byzantinisches Merkmal, in schlangenartiges Gelock aufgelöst. Alle Apostel haben nackte Füße, eine durch Byzanz auch sonst in die deutsche Plastik romanischer Epoche eingebürgerte Eigentümlichkeit (vgl. u. A. die Bamberger Apostel). Die Gewandung ist bei allen die gleiche: langes Untergewand mit übergeschlagenem Mantel. Es ist die antikisierende Tracht, die auch in den einzelnen in Paderborn angewandten Motiven durch die byzantinische Kunst vermittelt ist. Byzantinisch ist das Einstecken des Ärmels bei Johannes und dem äußersten Apostel links.[1]) Die Apostel der rechten Seite tragen Bücher, die der linken Spruchbänder, allgemeine Abzeichen ihres Lehramtes. Die Spruchbänder mögen ehedem zur Aufmalung bestimmter mit den Trägern in Zusammenhang stehender Merksprüche resp. Stellen des apostolischen Bekenntnisses gedient haben. Die Ausstattung ist dieselbe, die die byzantinische Ikonologie (neben den Rollen) verwendet.

Eine Einzelcharakterisierung der Apostel durch besondere Attribute findet nur bei zweien statt. Das Abzeichen, das der innerste Apostel links in der rechten Hand trug, ist verschwunden: es könnten nach dem Rest zu urteilen, die Schlüssel des Petrus gewesen sein, der dann mit dem Paulus rechts als zweiter Apostelfürst korrespondieren würde.[2]) Dann trägt noch der neben ihm befindliche Apostel

---

Typus allgemein feststand, geht aus Beleth's Rationale: cap. 164 hervor (vgl. Sauer, Kirchensymbolik S. 230).

[1]) Goldschmidt hat a. a. O. (die Stilentwicklung der roman. Skulptur in Sachsen) S. 234/35 eine sehr übersichtliche Gegenüberstellung in Zeichnungen von Gewandmotiven byzantinischer Elfenbeinreliefs und der Halberstädter Apostel gegeben, unter ihnen auch das Motiv des in die Gürtung eingeschobenen Ärmelbausches.

[2]) Diese Anordnung findet sich in Chartres, Paris und Reims (Nordportal), ebenso in Tischnowitz.

in der Rechten eine Pilgermuschel vor der Brust, die ihn als den älteren Jakobus kennzeichnet. Aus dieser spärlichen Austeilung von Einzelattributen ergiebt sich, daß den Paderborner Statuen Vorbilder zu Grunde lagen, bei denen ebenfalls die Apostelabzeichen noch nicht allgemein eingeführt waren.[1]) Die allgemeine Annahme ist, daß sich diese erst am Anfang des 13. Jahrh. entwickelt haben. Haseloff nennt[2]) eine Handschrift von ca. 1250, die die Apostel (8) noch alle ohne Attribute bringt.

Was die Darstellung der Madonna als regina coeli mit dem Kinde auf dem Arm betrifft, so ist ihre Anbringung am Mittelpfeiler wie die Verwendung von Monumentalstatuen zum Portalschmuck überhaupt französischen Ursprungs. Aber auch hier braucht für die Darstellung selbst nicht notwendig ein Einfluß französischer Statuarik angenommen zu werden. Die stehende Madonna, die das Kind stets im linken Arme hält, ist nach Strzygowsky[3]) altchristlichen Ursprungs und auch in der byzantinischen Kunst dargestellt worden. Das Verhältnis von Mutter und Kind ist in der Paderborner Gruppe zwiespältiger Natur. Die Madonna selbst ist die erhabene Himmelskönigin mit der Krone auf dem Haupt. In strenger Frontalansicht ist ihre Wirkung allein auf den Beschauer gerichtet. Der Kopf weicht nicht von der Senkrechten des ganzen Körpers ab. Im Gegensatz dazu steht ihre Verbindung mit dem Kinde, das auf ihrem linken Arme ruht, mit seinem rechten Händchen liebkosend der Mutter Wange und Kinn streichelt und ihr mit seiner Linken einen Apfel hinhält, wohl das Symbol des Sündenfalles. Beide Auffassungen, der strenge und der freiere Typus, haben schon durch die byzantinische Kunst ihren Ausdruck gefunden. Die Mehrzahl der byzantinischen Bilder giebt der Madonna einen strengen feierlichen Charakter, das Kind meist ebenso wie die Mutter

---

[1]) Dieselbe Beobachtung können wir bei den Aposteln der Bamberger Georgenchor-Reliefs und des Nordportals machen, die auch hinsichtlich der Gewandbehandlung und Ausstattung mit Spruchbändern zu vergleichen sind.

[2]) Haseloff, a. a. O. S. 262.

[3]) Strzygowsky, Cimabue und Rom 1888 S. 49, Beispiele in Note 2.

in strenger Vorderansicht und die Hand zum Segen erhebend. Aber auch die freiere Auffassung findet sich vertreten.[1]) Besonders wichtig für unseren Fall ist das von Haseloff angeführte, von Bode einem westfälischen Meister von Soest 1250—70 zugeschriebene Bild der Slg. Carrand im Bargello. Hier schmiegt das Kind seine Wange an die der Mutter und streichelt diese mit der Rechten, während die Linke nach einer Frucht in der Hand der Mutter greift. Für die Verbreitung des Paderborner Madonnentypus speziell in Westfalen haben wir außer dem genannten Bilde frühe Belege auf westfälischen Siegeln des 13. Jahrh.[2])

---

[1]) Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern 1891 führt aus einer Handschrift des Klosters Pantokratoros (Athos) um 1084 ein Beispiel der in der Art der Glykophilousa von Philotheu (p. 106) gebildeten Madonna mit Kind an und Haseloff a. a. O., S. 199 ein Brustbild aus dem „etwa dem 12. Jahrh. angehörenden" Psalter des christl.-archäolog. Museums der Universität Berlin, wo das Kind einen Arm um den Hals der Mutter schlingt, und beide sich anblicken. Ferner macht Haseloff a. a. O. auf einige deutsche Miniaturen des 12. Jahrh. aufmerksam, in denen das Verhältnis ähnlich zum Ausdruck kommt, so besonders eine, in der das Kind wie in Paderborn der Mutter das Gesicht streichelt, und aus dem 13. Jahrh. auf das Madonnabild der Wandgemälde zu Gurk (Abb. bei Borrmann Mittelalterl. Deckenmalereien 1897, wo die Gemälde auf Grund der beiden Bischöfe unter der Madonna in die Zeit von 1254—1279 gesetzt werden). Ein vielleicht dem zweiten Viertel des 13. Jahrh. angehörendes Beispiel der freieren Auffassung auf dem Taufbecken des Hildesheimer Domes, wo das auf dem Schooße der Mutter sitzende Kind in der Linken ein Lilienzepter hält und mit der Rechten das Kinn der Madonna streichelt. Ein paar Jahrzehnte früher die Madonna an den Chorschranken von St. Michaelis in Hildesheim (vgl. Ad. Bertram: das eherne Taufbecken im Dom zu Hildesheim, Zeitschrift für Christl. Kunst 1900).

[2]) „In der Rechten hält sie im 13. Jahrh. für gewöhnlich einen Lilienstengel als Symbol der Jungfräulichkeit oder aber zum Zeichen des Sündenfalles und der Erlösung den ihr vom Christkind dargereichten Apfel." Westfälische Siegel Heft III Text von Dr. Ilgen. Vgl. das dort Taf. 113 abgebildete Siegel des Stiftes Herford v. J. 1212, wo die Madonna dem lebhaft sich abwendenden Kinde mit der Linken den Apfel hinhält. Für die freiere Auffassung im allg. siehe das Siegel des

Im Tympanon sind neben den Holzcruzifixus in fast wagerechter Haltung zwei in Untergewand und Mantel gekleidete, hinter dem lockigen Kopf mit Muschelnimbus gezierte Engel in Hochrelief angebracht. Ihr rechtes Bein steht nach den Außenseiten des Bogenfeldes gerade aus, das linke ist angezogen, so daß nur dessen Unterschenkel mit dem rechten Bein parallel läuft. Die Arme, die teils ganz, teils nur im oberen Teile vom Gewand verdeckt werden, sind gerade ausgestreckt mit betend aneinander gelegten Händen. Daß die Engel nur zu Christus gehören können, ergibt sich wie schon bemerkt aus ihrer Lage so hoch über der Madonna. Sie beten also den Gekreuzigten an. So wie sie dem Grunde aufgelegt sind, erscheinen sie schwebend. Ihre Beinstellung aber widerspricht dieser Bewegung. Stellt man sie[1]) auf die Füße, so ergiebt sich klar eine Schrittstellung. Diese aber ist beim Beten widersinnig. Es scheint also, daß der Künstler die Engel als knieend sich gedacht hat, ohne daß er seiner Absicht klaren Ausdruck zu geben vermochte: die Fußsohlen liegen nämlich nicht in einer Ebene. Ihre wagerechte Stellung im Tympanon werden sie einzig dem Bestreben zu verdanken haben, den Saum besser auszufüllen. Ein Schweben ist auf keinen Fall dargestellt. Einer solchen Auffassung widerspricht vor allem die merkwürdige Tatsache, daß die Engel ohne Flügel, die eigentliche Grundlage des Schwebens, dargestellt sind. Diese Eigentümlichkeit unterscheidet sie von allen mir bekannten mittelalterlichen Darstellungen, besonders auch von allen plastischen Werken der romanischen sowohl wie der gotischen Periode.

Nur die altchristliche Kunst hatte die Engel bis zum Ende des 4. Jahrh. ohne Flügel dargestellt[2]) und „erst die Renaissanceperiode Karls d. G., aber auch sie, wie es scheint, nur in der Elfenbeinskulptur, greift wieder zurück auf Werke vor dem 5. Jahrh. und kopiert die Engel ohne Flügel; diese Neubelebung des alten Typus, ohnehin nur auf eine bestimmte Kunstgattung beschränkt, dauerte aber

---

Klosters Cappenberg v. J. 1200, Taf. 104, wo das Kind auf ihrem Schoße mit beiden Armen den Hals der Mutter umschlingt.

[1]) Wie in der Abb. bei Ludorff, Kreis Paderborn Taf. 35.

[2]) Vgl. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristl. Kunst 1899 S. 244 f.

nur etwa ein Jahrhundert, um dann dem Zuge der Zeit und der Entwicklung zu weichen".[1]) Daß wir hier im Paderborner Bogenfeld wirklich Engel vor uns haben, ist bei ihrer Nimbierung, der Binde im kurzgelockten Haar und ihrer anbetenden Funktion neben dem Cruzifixus nicht zweifelhaft.

Und so bleibt denn nichts anderes übrig, als für die Paderborner Engel eine karolingische Vorlage — diese liegt jedenfalls näher als eine altchristliche — anzunehmen.[2]) Freilich bieten die karolingischen Elfenbeine[3]) für die Zusammenstellung anbetender Engel in Knieſtellung neben resp. unter dem Kreuz keine Analogieen: Aber auch in der byzantinischen Elfenbeinplastik ebenso wie in der mittelalterlichen Skulptur sehen wir uns vergebens nach einer solchen um. Engel in Verbindung mit dem Gekreuzigten kommen sonst assistierend, trauernd, anbetend immer nur über dem Querholz des Kreuzes vor, neben dem Stamm aber stehen Maria und Johannes, Ecclesia und Synagoge, Schwamm- und Speerträger (Longinus,

---

[1]) Nach Stuhlfauth hat trotz der flügellosen „Engel" auf einer byzantinischen Elfenbeintafel der Coll. Basilewsky, Ermitage Petersburg aus dem 10. Jahrh. „die byzantinische Kunst niemals seit dem 5. Jahrh. den Engeln die Flügel wieder genommen".

[2]) Daß auch sonst im M. A. die Engel in einer wie zu Paderborn das Fehlen der Flügel motivierenden Stellung ohne diese dargestellt wurden, scheint mir der Hochaltar in der Nicolai-Pfarrkirche zu Kalkar von Jan Joest † 1519 (Düsseldorf, Kunsthist. Ausstellg. 1904 Kat. Nr. 101) zu belegen. Dort befindet sich in der Szene der Auferweckung des Lazarus im Vordergrunde links eine gotische Kapelle (wohl Begräbniskapelle), über deren breitem Torbogen auf Consolen in voller Plastik aus Stein die Figuren der stehenden Madonna mit Kind und l. u. r. von ihr je eines gegen die Madonna zu knieenden jugendlichen Engels in langem Gewande, ein Weihrauchfaß schwingend, ohne Flügel!

[3]) Eine Übersicht derselben s. bei Stuhlfauth, Altchristl. Elfenbeinplastik § 10 III, S. 202. Für die Bestimmung altchristlicher oder karolingischer Provenienz vgl. H. Graeven's Rezension der St.'schen Arbeit in den Gött. gel. Anz. 1897 Nr. 1, S. 50 ff., der im übrigen die von St. aufgestellte These, daß die flügellosen Engel nur in der altchristl. Kunst (bis 400) und dann wieder in der karoling. vorkommen, als möglicherweise richtig passieren läßt (S. 74).

Stephaton) ꝛc. in verschiedener Zusammenstellung: sowohl auf späteren altchristl., karolingischen und byzantinischen Darstellungen als auch in der mittelalterlichen Monumentalplastik (St. Gilles, rechtes Tympanon; Reims; Wimpfen i. Thal; Freiburg; Straßburg). Der Gebetsgestus mit aneinander gelegten Händen jedoch scheint außer auf Thonlampen des 5. oder 6. Jahrh. [1]) nur auf Elfenbeinen vorzukommen, die der karolingischen Kunst noch nahe stehen, [2]) um dann wieder in der hochmittelalterlichen Statuarik aufzutauchen. [3]) Also auch der Gebetsgestus der Paderborner Engel würde für eine karolingische Vorlage hinsichtlich ihrer Ausführung im Einzelnen sprechen. Die Anordnung neben dem Gekreuzigten aber, die wie gesagt, sonst ohne Analogie dasteht, scheint wie die Anordnung des Schmuckes der Türfüllung überhaupt auf die Anweisung des in St. Père tätig gewesenen Künstlers zurückzugehen. Denn dort finden sich ebenfalls neben (dem nicht mehr vorhandenen) Christus im Bogenfeld links und rechts zwei in der Haltung den Paderbornern ähnliche Engel, freilich geflügelt und Rauchfässer haltend. [4]) Letztere Momente fallen jedoch der sehr seltenen Art der Anordnung gegenüber nicht ins Gewicht. Der Gekreuzigte selbst ist, wie bereits ausgeführt, hochmittelalterlichen Charakters.

Die weibliche Heiligengestalt der rechten Stirnseite fällt in ihrer Gewandbehandlung aus der Reihe der übrigen heraus. Das dünne Unterkleid legt sich an den platten Oberkörper mit den nur eben angedeuteten Brüsten glatt an und fällt von der Gürtung an dem etwas herausgedrückten Leib in vielen Parallelfalten ohne jede

---

[1]) Vgl. Stuhlfauth, die Engel S. 216 f.

[2]) So z. B. Graeven, Elfenbeinwerke: England Nr. 66, Italien Nr. 24, wohl beide Platten von demselben Künstler und ein Buchdeckel der Slg. von zur Mühlen (Ludorff, Kreis Münster Land Taf. 36).

[3]) So z. B. bei dem das Brot von Melchisedek empfangenden Moses auf der Innenseite der Westfront der Kathedrale von Reims.

[4]) Die neumodischen Weihrauchfässer — mir sind vorgotische Elfenbeine nicht bekannt, auf denen sie in der Hand von assistierenden Engeln vorkämen — mochten dem Paderborner Künstler wenig behagen. Vgl. übrigens bez. der Darstellung von Weihrauchfässern Kraus, Realencyklopädie II, S. 974.

horizontale Überschneidung über die Füße. Es ist der Länge nach mit feinen Linien überzogen, während der Mantel in großen unbeholfen verbundenen Flächen gearbeitet ist. Diese Figur kann nicht mehr gleich den anderen aus archaistischen Vorlagen oder Gewohnheiten erklärt werden. Sie trägt Zeitcostüm, das mit vollem Verständnis für das richtig erfaßte Modell durchgeführt ist. Diese Statue und das aus einem Stück mit ihr gearbeitete über der Fußplatte auf dem Bauche liegende gekrönte Männchen, auf dessen Rücken die Heilige steht, weisen unzweifelhaft auf den persönlichen Eindruck modern-mittelalterlicher statuarischer Werke hin.[1]) Das Attributivfigürchen der Heiligen — ein bezwungener Dämon — gehört offenbar derselben Hand an, von der die Figuren an den Kapitellen der Säulen desselben Gewändes sind, und damit dieser auch die Statue der Heiligen selbst, die mit dem Attribut aus einem Block gehauen ist und in der feinen Fältelung stilistisch mit ihm zusammengeht.

## III. Die Paderborner Bildhauergruppe.

Nachdem wir die Paderborner Statuarik auf ihre Quellen — stilistisch in unmittelbarem Anschluß an das Mainzer Relief auf byzantinische, technisch auf französische, typologisch auf byzantinische und karolingische — zurückgeführt haben, erübrigt im Anschluß daran die verschiedenen Hände zu unterscheiden, denen die einzelnen Stücke zuzuweisen sind.

Den Ausgangspunkt bildet das Mainzer Tympanon, dessen Priorität vor Paderborn wir — außer aus der von vornherein gegebenen Annahme des Fortschreitens vom Relief zur monumentalen

---

[1]) Diese Attributivfiguren sind zwar keine Erfindung französischer Statuarik, sondern von dieser wohl aus der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei und Kleinplastik übernommen. Ich verweise außer auf die zahlreichen Beispiele in frühmittelalt. Miniatur-Handschriften auf die Diptychontafel des Bargello bei Graeven a. a. O. Italien Nr. 36: „abendländisch. X. Jahrh. Die beiden gewaffneten Figuren, welche auf überwundenen Feinden stehen, stellen zwei der vier Kardinaltugenden dar auf besiegten Lastern." Doch steht in unserem Falle die Vermittlung durch die moderne Großplastik des Zeitcostüms wegen fest.

Rundplastik — aus der künstlerischen Superiorität der erzbischöflichen Metropole schließen dürfen. Auch würde, wenn das Mainzer Bogenfeld *nach* den Paderborner Statuen entstanden wäre, es auffallen, daß am Mainzer Dom weder das Leichhofportal selbst noch ein anderes Tor statuarischen Schmuck erhalten hat.

Zwischen die Ausführung des Reliefs und die der Statuen fällt die Aufnahme gotischer Prinzipien. Der französisch geschulte Künstler kommt nach Paderborn und baut das Portal um. Hauptzweck seiner Modernisierung ist die Ausstattung der Gewände mit Monumentalstatuen. Er selbst ist Architekturplastiker und als solcher auf dem Gebiete der Dekoration geschult. Für den statuarischen Teil brauchte er Hilfskräfte, und da solche in Paderborn selbst nicht zu haben waren, holte man sie aus der Mainzer Metropole. Außer der Anordnung im Ganzen werden sie die Wahl der Blockform und die Arbeitsmethode seinen Anweisungen zu verdanken haben. Alle Statuen zeigen in der kompakt zusammenhängenden Masse von Körper, Gliedmaßen und Attributen — Nimbus, Spruchband, Buch — den hergebrachten Blockzwang der französischen Statuarik. Im Übrigen arbeiteten die Mainzer Künstler mit dem traditionellen byzantinisierenden und karolingisierenden Formenvorrat ihrer Werkstatt. Den meisten Statuen kleben noch die Unzulänglichkeiten einer Reliefkunst an, welche die aus der spätantiken plastischen Malerei mühsam und mit unfähigem Auge heraus schematisierte frühmittelalterliche Zeichnung einfach auf den Stein wieder übernimmt, aber einige weisen doch schon einen ganz bemerkenswerten Schritt zu neuer selbstständiger, aus der Beobachtung des plastischen Modells selbst heraus erreichter Beherrschung der Rundplastik auf, die sich übrigens schon im Mainzer Bogenfeld vorbereitet hatte.

Gerade dem Künstler des letzteren gehören die besten Statuen des westfälischen Portals. Auf Grund der genauen Übereinstimmung des Paderborner Steinbischofs mit den Bischöfen des Mainzer Bogenfeldes, besonders dem der linken Ecke, in Kopftypus und Tracht, deren Dekoration und Faltengebung ist anzunehmen, daß der *Meister der Bischofsstatue* identisch ist mit dem Mainzer Reliefbildner.

Ihm gehört außer der Bischofsstatue noch der *innerste Apostel im linken Gewände*, der hl. Petrus, der von allen Aposteln am

sorgfältigsten durchgearbeitet sich durch seine breitere, plastischere Erscheinung, durch die flottere, rundlichere Faltengebung und durch die mit Kugelornament geschmückte Halsborte vor den anderen auszeichnet. Diese Eigenschaften hat die Statue mit dem Bischof und dem Mainzer Relief gemein, Werken, an welche sie ihr Kopftypus vollends unzweifelhaft anschließt. Zu beachten sind das an Brust und Ärmeln stark bewegte Gefältel und die unruhig gewellten Gewandsäume, die ein charakteristisches Merkmal dieses Meisters abgeben und beweisen, daß sein Meißel, der an das den zeichnerischen Gewohnheiten der frühmittelalterlichen Flächenkunst unterworfene Relief gewöhnt war, hier zum ersten Mal sich an einer statuarischen Aufgabe versuchte.

Noch ganz im Banne der schematisierenden frühmittelalterlichen Körperzeichnung ist die wellige Gewandbehandlung an der Madonna, die wir daher derselben Hand zuweisen. Die Faltenzüge fließen hier um glatte, am Körper klebende Stellen wie um Inseln herum, eine Erscheinung, die sich wiederum nur aus der die Plastik spätantiker Malerei nicht verstehenden, daher schematisierenden frühmittelalterlichen Zeichnung erklärt. Diese Statue und die reliefierten Engel des Tympanons, an denen wir das gleiche beobachten, dürften die ersten Werke des Meisters sein.

Er macht vom Mainzer Relief bis zur Paderborner Bischofsstatue eine sichtliche Entwicklung durch, die sich am deutlichsten beim Vergleich der beiden Marien erkennen läßt: dort noch die steife, zeremonielle Haltung der byzantinischen Gottesmutter mit den aus zwei Walzen zusammengesetzten, durch ein Kugelgelenk verbundenen Schenkeln, auf denen die Falten um die glatte Kniescheibe in konzentrischen Elipsen nach dem Schema einer Zeichnung auf- und abgeführt werden ohne Rücksicht auf ihre physikalische Möglichkeit — hier eine in jeder Beziehung freier gewordene Gestalt, die zwar noch nicht völlig ihre byzantinische Herkunft verleugnet (besonders zu beachten das linke Bein mit freilich abgeschwächter Mainzer Faltengebung), die aber in der Gewandbehandlung größere Sicherheit und größere plastische Selbstständigkeit zeigt und in ihrer Beziehung zum

Kinde einen menschlich freieren Geist atmet.[1]) Innerhalb seiner Paderborner Werke schreitet er von den noch rein zeichnerisch-reliefmäßig behandelten Engeln und der Madonna über die Statue des Petrus zu dem in größeren Flächen gearbeiteten, schon ganz statuarisch wirkenden Bischofsbilde vorwärts.

Als unter dem unmittelbaren Einfluß dieses Meisters stehend weisen Kopftypus und Faltensaum die beiden hölzernen Türbischöfe aus. Ihre Übereinstimmung in erster Beziehung mit dem Steinbischof und ihr mutmaßliches zeitliches Zusammenfallen mit der Umgestaltung der Türe in zwei Eingänge macht gleichzeitige Entstehung mit dem Steinbischof wahrscheinlich. Diesem Bildschnitzer gehört wegen des Kopftypus auch der hölzerne Cruzifix des Tympanons.

An der Bischofsstatue gemessen erscheinen die übrig bleibenden fünf Apostel minderwertig und anderen Händen zugehörig, im übrigen von dem ersten Meister abhängig, resp. von Arbeitern seines Ateliers ausgeführt. Die schlechtesten Statuen sind der Paulus und der Johannes im rechten Gewände, deren Verfertiger wie gesagt gar kein Verständnis der angewandten Tracht besitzt und selbst seine schlecht gezeichneten Vorlagen noch verschlechtert zu haben scheint. Besser, aber ebenfalls noch sehr steif sind die einer Hand gehörigen beiden äußeren Apostelfiguren des linken und die mittlere Statue des rechten Gewändes.

Die weibliche Heiligenstatue stammt von dem modern geschulten Dekorationsbildhauer, der Kapitelle und Gesims des rechten Gewändes gemeißelt hat. Er gestattet sich auch unter den Füßen der Heiligen unzeitgemäßer Weise das Männchen, das er in den verschiedensten Stellungen an den Kapitellen angebracht hat. Unzeitgemäß ist diese Attributfigur insofern, als solche in Frankreich an dem Typus, den das Paderborner Portal darstellt, nicht mehr wie an den früheren Säulenstatuen und noch nicht wieder wie an dem

---

[1]) . . . . . „obwohl auch er („der" Meister der Paderborner Skulpturen) noch überwiegend den romanischen Anschauungen folgt. Aber aus einzelnen Zügen, wie in der Statue der Madonna am Mittelpfeiler, die ihr Kind liebkosend an sich drückt, klingt eine neue Empfindung hervor." Lübke, Geschichte der Plastik II, S. 471, 3. Aufl. 1880.

letzten Portalsystem an den Wandstatuen (z. B. in Straßburg bei denen der Tugenden) vorkommen.

Er dürfte also vordem in einer Hütte gewesen sein, in der Säulenstatuen gearbeitet wurden — wo, läßt sich nicht feststellen — wenn seine Art nicht überhaupt nur auf Reliefgewohnheiten zurückzuführen ist. Da er gewohnt ist, kleine Figuren zu bilden, so gelingt ihm die Ausführung in großem Maßstabe sehr schlecht. Wenn er sich so außerhalb der Reihe der übrigen Statuariker stellt, so bequemt er sich in der Form des Nimbus, in der uniformen Ausstattung mit Buch den Gewohnheiten seiner Collegen ebenso wie in der Geschlossenheit der Figuren und ihrer Extremitäten. Somit haben wir erstens den französisch geschulten Dekorationsarchitekten, der das Portal umändert. Außer der Anordnung im ganzen mußten wir ihm zunächst auf Grund der Übereinstimmung mit St. Père die Zeichnung der Baldachine über und unter der Madonna zuschreiben. Da nun die Elemente dieser Détailstücke an den Baldachinreihen der Gewände und an der Bischofsnische sich wiederholen, in letzterer außerdem die burgundischen Basen vorkommen, so können wir alle diese Stücke, wenigstens der Erfindung nach, auf ihn zurückführen. Ob ihm noch die Zeichnung zu den Kapitellen der Gewändesäulen gehört, ist fraglich, da nur die allgemeine Gestaltung an ihnen dieselbe ist wie an denen der Nischensäulchen, die Blattformen aber von einander abweichen. Zweitens: Alleiniges Eigentum des Dekorationsplastikers, des besten Künstlers am Portal, der wohl ebenfalls in einer modernen Bauhütte, vielleicht auch in einer französischen, seine Ausbildung erfahren hatte, sind die figurierten Kapitelle und die reizvollen Deckplattenfriese, die auf der einen Seite mit allerlei Fabelgetier in Blätterlaub, auf der anderen Seite mit lustigen Darstellungen einer Jagd und einer Weinernte unter Rebenranken ausgelegt sind. Auf Grund stilistischer Übereinstimmung mit den Figürchen seiner Kapitelle gehört ihm von der Großplastik die Statue der weiblichen Heiligen. Drittens: Die übrigen acht Statuen und die Engel sind von den drei anderen Statuarikern und viertens: die beiden Türbischöfe und der Cruzifixus im Bogenfeld von dem Bildschnitzer.

## IV. Ikonographie des Paderborner Portales.

Der Bilderkreis des Paderborner Portales zeigt an hervorragendster Stelle den Erlöser und die Gottesmutter an und über dem Türpfeiler. In den Gewänden folgen sechs Apostel, ein heiliger Bischof und eine weibliche Heilige, sowie auf den Türen zwei andere heilige Bischöfe. Welche Erwägungen haben dieser Auswahl zu Grunde gelegen? Das Programm des Tores von St. Père-sous-Vézelay schien uns zunächst maßgebend gewesen zu sein. Der Übertragung durch den französierenden Künstler aber kamen auch die lokalen Paderborner Patronatsverhältnisse entgegen. Die alte Kirche in Paderborn war wie mehrere der ältesten westfälischen Kirchen dem allerh. Erlöser geweiht.[1]) In dieser Eigenschaft ist Christus am Kreuze dargestellt, abweichend von der (vermutlichen) Darstellung als Weltenrichter in dem burgundischen Tympanon. Die Jungfrau, der an den französischen Kathedralen seit dem Auftreten der Portalstatuarik fast immer neben dem Weltenrichter eine hervorragende Stelle, erst im Tympanon, später am Mittelpfeiler gewidmet war, löste den Salvator im Patrocinium des Domes ab. Ihr bleibt der Hochaltar geweiht.[2])

Die Reihe der Dompatrone führt uns weiter zur Deutung der beiden Holzbischöfe. Das erste Specialpatrocinium — ein solches nahm der Paderborner Dom wie so manche Kirche im Laufe der Zeit an — war das des hl. Kilian, welcher vor Bonifaz in Würzburg gewirkt hatte, dessen Bischofsstuhl Paderborn Anfangs unterstand.[3]) Nach der Translation der Gebeine des hl. Liborius von Le Mans nach Paderborn i. J. 836 nahmen Dom, Stadt und Hochstift diesen Bischof als ersten Patron an.[4]) Ihn und den heil. Kilian werden die Holzstatuen darstellen.

Hatte man nächst den beiden göttlichen Gestalten Christi und seiner Mutter die Hauptheiligen des Domes dargestellt, so durften die Apostel, die Lehrer der Christenheit und ihrer Kirche, nicht fehlen.

---

[1]) Reg. W. I 156, 227, Westf. Urk.-Buch Supplement 105, 136.
[2]) Kampschulte, Westfäl. Kirchenpatrocinien 1867 S. 186.
[3]) Kampschulte a. a. O.
[4]) Mertens, Der heilige Liborius 1873.

Zu ihrer Darstellung lud außer ihrer hervorragenden Stelle im christlichen Leben der zur Verfügung stehende Raum ein. Als Vertreter der ganzen Reihe konnte man gerade die Hälfte in den Gewänden unterbringen. An erster Stelle stehen links und rechts neben dem Eingang die Apostelfürsten: Paulus und Petrus, gleich neben Petrus Jakobus der Ältere, an der Pilgermuschel kenntlich. Petrus war in den beiden großen Klosterstiftungen, welche Bischof Meinwerk im Osten und Westen des damaligen Paderborn anlegte, der erste Patron, in Abdinghof zusammen mit dem hl. Paulus, im Bußdorf mit dem hl. Andreas. Im 12. Jahrh. ließen beide Klöster das Patrocinium des heil. Petrus fallen.[1]) Auch Jakobus wurde in Westfalen hoch verehrt. Dies beweisen urkundlich bezeugte Wallfahrten nach St. Jago di Compostela[2]) und die im 12. Jahrh. gestifteten Jakobikirchen im Westfälischen.[3])

In dem jugendlichen Apostel rechts außen glaubten wir den Evangelisten Johannes erkennen zu dürfen. Er gehört zwar nicht mit zu den meist verehrten Aposteln, doch werden ihm gerade im 13. Jahrh. zuerst Patronate in Westfalen gewidmet.[4])

Für die beiden nicht näher charakterisierten Heiligen dürfen wir wohl ohne Zweifel die nächst Paulus, Petrus und Jakobus in Westfalen und speciell in Paderborn besonders verehrten Apostel Andreas und Bartholomäus in Anspruch nehmen. Dem heil. Andreas war wie erwähnt die Collegiatkirche im Bußdorf geweiht.[5]) Den heil. Bartholomäus hatte die von Meinwerk erbaute Bartholomäus-Kapelle auf der Nordseite des Domes zum Patron.[6])

An den Stirnseiten des Portales ist noch ein heiliger Bischof und eine weibliche Heilige aufgestellt. In dem Bischof werden wir wie in den beiden Holzstatuen einen Lokalheiligen vor uns haben.

---

[1]) Kampschulte a. a. O. S. 17.

[2]) Erhard Reg. 2005 u. 2005b aus d. J. 1175.

[3]) Aufgeführt bei Kampschulte a. a. O. S. 149 f.

[4]) Kampschulte a. a. O. S. 192 f.

[5]) Andere Kirchen, die ihm dediziert waren, siehe bei Kampschulte a. a. O. S. 43 f.

[6]) Andere Bartholomäuskirchen in der Diözese bei Kampschulte a. a. O. S. 195.

Und hier kommt in der Geschichte des Bistums und seines Domes allein der große Meinwerk in Betracht (1009—1036), der einzige Bischof Paderborns, der in der Litteratur den Titel Sanctus [1]) und in der bildenden Kunst daher den Nimbus trägt. [2]) Kein Bischof ist mit der Entwicklung des Paderborner Bistums so eng verknüpft wie Meinwerk, keinem hatte die Diözese und die Stadt soviel zu verdanken wie ihm, der von seinen beiden Kaisern Heinrich II. und Konrad II. außerordentlich reiche Gaben davonzutragen wußte. [3]) Er war aber auch der eigentliche Gründer des ersten monumentalen Dombaues in Paderborn. Als kühnes und reckenhaftes Wahrzeichen ragt von seinem Bau noch der gewaltige Westturm über die Stadt. [4]) Ihm ein Standbild zu errichten zum bleibenden Andenken an die erste Blütezeit Paderborns war nur eine Ehrenpflicht der Nachkommen.

Wer aber ist die weibliche Heilige der anderen Stirnseite? Von Lübke [5]) und Giefers [6]) nach dem Vorgange Brand's [7]) für einen heil. König (Heinrich II.) gehalten, stellt sie nach Ludorff [8]) die heil. Katharina dar. Diese Heilige genoß zwar seit dem 12. Jahrh. wie im ganzen Abendlande so auch in Westfalen eine durch die Kreuzfahrer vermittelte große Verehrung besonders bei Rittern und Gelehrten und den Orden der Dominikaner und Minoriten [9]) welch letztere 1232 ein Kloster in Paderborn erbauten, [10]) aber eine spezifische Paderborner Heilige ist sie durchaus nicht. Sie war eine Prinzessin, und so würde die Krone wohl zu ihr passen, desgl. das

---

[1]) Nachweis der Litteratur in Westphalia sancta pia beata des P. Michael Strunck ed. Giefers 1854 S. 196.

[2]) Vgl. Cahier, Charactéristique des saints 1867, p. 339, 445.

[3]) Breslau, Jahrbücher des deutschen Reiches unter Konrad II. I. 307, II. 167.

[4]) Vgl. Nordhoff: Die westfäl. Domkirchen, II der Dom zu Paderborn in den Bonner Jahrb. 1890 S. 164 ff.

[5]) Lübke, Mittelalt. Kunst in Westfalen S. 175.

[6]) Giefers, Der Dom zu Paderborn 1860.

[7]) Brand, Der Dom zu Paderborn 1827.

[8]) Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens Krs. Paderborn S. 99.

[9]) Tibus, Die Stadt Münster 1882, S. 283 f.

[10]) Einltg. zu Ludorff, Krs. Paderborn von W. Richter.

ergänzte Buch. Da aber die Heilige weder in Beziehung zum Dome selbst steht, noch die Abzeichen sie deutlich als Katharina ausweisen — vor allen Dingen fehlen Rad oder Schwert — so scheint uns diese Deutung nicht haltbar.

Bei der mit dem Bilde Meinwerks korrespondierenden Stellung der Statue liegt eine andere Deutung am nächsten, nämlich die auf die heilige Kunigunde, die Gemahlin Kaiser Heinrich II., den die älteren Interpreten in der Figur erblickten. Denn nicht nur dieser Kaiser selbst steht mit Meinwerk und seinem Bistum in engsten Beziehungen, sondern auch seine Gemahlin, die 1002 hier gekrönt wurde und zu Kaufungen im Bistum Paderborn ein Kloster stiftete, in welchem sie nach dem Tode des Kaisers lebte. Im Jahre 1039 gestorben ward sie 1200 von Innocenz III. unter die Zahl der Heiligen aufgenommen.[1]) Auch ist sie neben ihrem Gemahl Patronin der Kirche von Neuhaus bei Paderborn.[2]) Die erhaltenen Attribute stehen dieser Deutung der Statue als der der hl. Kaiserin nicht entgegen, und nach der Bruchstelle der rechten Hand zu schließen, trug sie vielleicht in ihr ein Szepter. Ob sie in ihrer Linken ursprünglich ein Buch trug, das man ihr bei der Restauration (1891—93) gegeben hat, ist nicht mehr zu ermitteln. Für die Kaiserin würde ein, ungefähr gleiche Bruchstelle ermöglichendes Kirchenmodell oder eine Pflugschaar besser passen. Über eine solche ging nach der Legende sie mit bloßen Füßen hinüber, um ihre Unschuld zu beweisen.

Der Paderborner Bilderkreis ergiebt also eine in der Hauptsache selbstständige, lokale, zur Domkirche und zum Bistum in engem Zusammenhang stehende Auswahl.

## D. Einreihung des Portales in die Baugeschichte des Paderborner Domes und seine Zeitbestimmung.

Für die Datierung des Paderborner Portales und seiner Statuarik haben wir drei von einander unabhängige Anhaltspunkte, die eine gegenseitige Controlle ermöglichen. Eine nicht ganz zuverlässige

---

[1]) Detzel, Christl. Ikonographie 1896, II 280.

[2]) Kampschulte a. a. O. S. 104.

Stütze für die Chronologie bietet uns die Baugeschichte von St. Père-ous-Vézelay resp. Viollet-le-Duc. Nach ihm[1]) ist das Tor der Kirche daselbst von ca. 1240. Ob diese Angabe sich auf urkundliches oder sicheres stilkritisches Material gründet, ist mir unbekannt ebenso wie eine Nachprüfung vorderhand unmöglich. Vorläufig würde also hiernach die Montierung des alten Portales in Paderborn durch den in St. Père geschulten Architekten nach 1240 anzusetzen sein.

Den zweiten Weg, die Entstehungszeit der Paderborner Statuarik zu bestimmen, haben wir in der Darstellung des Entwicklungsganges des gotischen Statuenportales gezeigt. Von den den Paderborner Typus aufweisenden Toren ist auf französischem Boden z. Zt. nur das an St. Seurin in Bordeaux genauer zu fixieren. Es entstand[2]) zwischen 1247 und 1267. Für Deutschland hat die Verlegung des Statuenportals an der Liebfrauenkirche zu Trier durch Clemen[3]) in die 50er Jahre des XIII. Jahrh. größte Wahrscheinlichkeit. Nach diesen beiden Daten werden wir die Umänderung des alten Portales in Paderborn nach 1250 ansetzen.

Das Paderborner Tor ist aber nicht nur ein Glied in der Entwicklungskette der gotischen Statuenportale und als solches in seinen architektonischen Formen von Frankreich beeinflußt und bestimmbar. Es ist zugleich ein Stück vom Baukörper des Paderborner Domes. Und so ist der dritte Weg, zu einer sicheren Datierung zu gelangen, der, seine Stelle im Zusammenhang der Dom-Baugeschichte zu bestimmen. Eine solche Untersuchung kann natürlich nur zu einem Resultat führen, wenn für die Geschichte des Baukörpers feste Daten überliefert sind. Unserem Falle gegenüber befinden wir uns in dieser nicht immer bei mittelalterlichen Kirchen gegebenen günstigen Lage. Wir werden zunächst auf rein stilkritischem Wege den Gang des Baues und den Zusammenhang der einzelnen Teile des Körpers untereinander und die Stellung des Südportals

---

[1]) Viollet-Le-Duc, D. A. VII. 415.

[2]) Wie Verf. in einer Abhandlung über eine Gruppe nach Architektur und Plastik zusammengehöriger Portale des südwestlichen Frankreich nachweisen wird.

[3]) Vgl. Anmerkg. S. 30.

innerhalb desselben festzulegen versuchen, dann erst die geschichtlichen Daten mit dem gewonnenen Resultate vergleichen und uns hierbei mit den Untersuchungen Nordhoffs[1]) auseinandersetzen, welche die Auseinandersetzung mit denen Lübkes[2]) überflüssig machen.

## I. Einheitlichkeit in Anlage und Ausbau von Westkreuz und Langhaus.

1. Die Achsenrichtung des Westfaches ist geknickt und die des (älteren) Paradieses weicht von der Mittellinie des Querhauses stark nach Westen ab, in letzterem selbst aber sowie im Langhause sind die Compartimente genau westöstlich resp. nordsüdlich gerichtet und im Langhaus sind alle Joche desselben Schiffes einander gleich. Dies spricht deutlich dafür, daß der Grundriß von Westkreuz und Langhaus auf einen einheitlichen Plan zurückgeht: Die Unregelmäßigkeiten der älteren Teile, wie sich solche zur Zeit Meinwerks, auf den jene im Grundriß wohl sicher noch zurückgehen, allenthalben an romanischen Bauwerken finden, wurden in dem neuen Grundriß, den technischen Fortschritten der Zeit entsprechend, vermieden.

2. Trotz der Verschiedenartigkeit in der Behandlung ihrer Oberteile zeigen fast sämtliche Pfeiler von Westkreuz und Langhaus dieselbe primitive kreuzförmige Grundform, alle Frei- und Wandpfeiler dieselbe Verteilung und Stärke der Säulendienste, dasselbe Sockelprofil und dieselben Basen resp. an den Pfeilerkanten deren Profilierung. Diese Umstände lassen darauf schließen, daß die Pfeiler des Langhauses zu gleicher Zeit angelegt worden sind.

3. Das an allen Pfeilern einheitlich gestaltete Kämpfergesims über den Kapitellen resp. den Kopfstücken der Pfeilerkanten ist ein Beweis dafür, daß die Pfeiler in ihrer ganzen Höhe nach einem einheitlichen Plane resp. unter der Leitung eines Architekten hochgeführt wurden.

---

[1]) Nordhoff, Der Dom zu Paderborn. Bonner Jahrbücher 1890. S. 164 ff.

[2]) Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen 1853 S. 173 ff.

4. Sämtliche Gewölbe sind gratige Kreuzgewölbe und in ihrem Gefüge identisch. Diese Tatsache läßt sich kaum anders erklären, als daß auch die Einwölbung des Hauptbaukörpers unter einer Leitung erfolgt ist.[1])

## II. Fortschreiten des Baues von Westen nach Osten.

1. Die Unregelmäßigkeiten, die im übrigen die Pfeiler untereinander aufweisen, machen innerhalb der einheitlichen Bauperiode ein Fortschreiten der Wölbung von Westen nach Osten wahrscheinlich. Während nämlich die Pfeiler des westlichen Querhauses keine skulpierten Kopfstücke an den Kanten aufzuweisen haben,[2]) sind diese an allen Pfeilern des Langhauses entsprechend den Kapitellen der Dienste mit Laubwerk ausgelegt. Während ferner an den westlichen Pfeilern des Westkreuzes und an den Säulen seines Nordportals die Kapitelle die Grundform des Würfels und ganz romanisch stilisiertes Laubwerk zeigen, treten an den Ostpfeilern neben den romanischen ein paar mit naturalistisch-frühgotischem Laub belegte Kelchkapitelle mit einem Dütenkern, dessen tellerförmiger Rand sichtbar ist, und einmal (in der Nordostecke des Kreuzes) ein figuriertes Kapitell (zwei Paare Ringer) auf. Ausschließlich gotisch sind dann die Kapitelle aller Pfeiler vom dritten Paar (Vierungspfeiler mitgerechnet) ab nach Osten. Dieser Wechsel im Ornament läßt sich auf einen Wechsel des Bildhauers resp. seiner Truppe zurückführen. An den Ostpfeilern des Westkreuzes werden noch einige Stücke des alten Meisters mitverwertet, dann deckt das Atelier des modernen gotisch geschulten Bildhauers den Bedarf an dekorativer

---

[1]) Die den Graten angestuckten Rippen sind in ihrem jetzigen Zustande spätere Zutat. Beim Abklopfen der Rippen gelegentlich der Inventarisation durch Herrn Baurat Ludorff fand Herr Batteux-Münster, dem ich diese freundliche Mitteilung verdanke, unter ihnen auf den Graten Spuren älterer Bemalung. Herr B. führt diese Decoration auf den Bischof Ferdinand v. Fürstenberg zurück, der in der von ihm 1666 gebauten Kirche von Neuhaus bei Paderborn dieselbe Profilierung an den Gewölberippen durchgängig angewandt hat.

[2]) Aus diesem Grunde dürfte auch der Südarm des Ostkreuzes gleichzeitig mit dem westlichen Querhaus entstanden sein.

Plastik; die alte Truppe zieht ab. Dieser Wechsel in der Ornamentik ist kein Beweis für einen Wechsel in der Bauleitung, also in der Person des Architekten, wohl aber bestimmt für ein Fortschreiten in der Hochführung der Pfeiler von Westen nach Osten. Die Pfeiler werden aber für die Einwölbung der Travéen hochgeführt.

2. Welche Travéen zunächst ausgebaut wurden, läßt sich ebenfalls von den Pfeilern ablesen. Die Vorlage des die Mitteljoche von Westfach (Chor) und Westkreuz scheidenden Gurtbogens wird durch pilasterförmige, in reicher Profilierung abgetreppte Consolen von der Breite der Vorlage unterstützt. Aber an allen anderen Scheidebogen desselben Joches im Westkreuz werden die Vorlagen durch Säulendienste aufgenommen. Dieses System der alten Dienste wird nun im ganzen Langhause für Gurt- und Scheidebögen beibehalten. Nur im Mittelschiff werden Änderungen vorgenommen, die für die westlichen Travéen dasselbe unsichere Tasten zeigen, das sich schon in der erwähnten Behandlung der Pfeilerkopfstücke bemerkbar machte. Am dritten Südpfeiler des Mittelschiffes werden nämlich in einer Höhe von ca. $3\frac{1}{2}$ m sämtliche Säulendienste durch Schaftringe angebunden. Aber diese Lösung eines konstruktiven Gedankens, der auch andere Baumeister der Zeit plagte, — in der Marienkirche zu Gelnhausen und in der Liebfrauenkirche zu Trier z. B. ist der Wirtel durchgängig angewandt — hat offenbar den Paderborner Architekten nicht befriedigt. Erst vom vierten Pfeilerpaare ab tritt eine einheitliche Behandlung der architektonischen Détails ein. Er behält in der Folge sowohl für die alten Dienste der Gurt- und Scheidebögen als auch für die jungen die ungegliederten Schäfte bei. Nur an den Langhaus-Innenseiten der Mittelschiffspfeiler und am vierten Wandpfeiler des nördlichen Seitenschiffes — hier ausnahmsweise wegen der unten im Pfeiler befindlichen Türe — setzt er an die Stelle der durchlaufenden Dienste gleich dicke kurze Säulenpfeifen auf Consolen, kehrt also hier zu der Behandlung am westlichsten Pfeiler des Langhauses in etwas anderer Form zurück. An allen Langhauspfeilern angewandt würde diese, an sich einer konstruktiv allgemeinrichtigen Folgerung entspringende Art der Unterstützung der Gurtvorlagen zu einer kahl und frostig wirkenden Entblößung der Pfeilerformen führen.

Im Mittelschiff jedoch verstärkt die Entfernung der alten Dienste und ihr Ersatz durch Säulenpfeifen hoch oben den Eindruck größerer Freiräumigkeit, die bei der Hallenkirche den Hauptwert des Raumgebildes ausmacht.

3. Für ein Fortschreiten der Wölbung von Westen nach Osten haben wir abgesehen von den Pfeilern einen weiteren Beweis an den Gurtbögen. Während nämlich schon in den basilikalen Abseiten und im Hauptgewölbe des Westfaches die Gurtbögen der Gewölbe durch ungegliederte, im Grundriß rechteckige kräftige Vorlagen verstärkt sind, treten an den beiden Gurtbögen der Nordtravée des Westkreuzes gegliederte Vorlagen an ihre Stelle. Diese sind selbst untereinander noch verschieden profiliert und weisen dadurch wie durch ihr Vorhandensein überhaupt dasselbe Schwanken in der architektonischen Détailbehandlung auf, wie wir es an den Pfeilerformen konstatieren konnten. Am südlichen Gurtbogen ist die Vorlage durch zwei Rundbogen gefalzt, resp. kantonniert mit stehengebliebenem Steg in der Mitte. Am östlichen ist sie nach im Grunde gleichem Prinzip, aber charakteristisch gotisch gegliedert: an Stelle der Rundstäbe sind Birnstäbe getreten, die bei ihrer tiefen Unterschneidung einem Zwischensteg keinen Raum lassen, sondern statt dessen einen Schlitz zeigen. An allen übrigen Travéen des Domes ist die einfache Vorlage durchgeführt. Die beiden Verstärkungsgurte im Nordarm des Westkreuzes sind also eine Episode, ein Versuch des Architekten zu reicherer Gliederung, der ihn nicht befriedigte — für uns ein weiterer Beweis für ein Fortschreiten des Baues von Westen nach Osten.

4. Während im Westfach und Westkreuz sämtliche Fenster im Rundbogen (resp. Kreis) geschlossen sind, beginnen in der ersten Langhaustravée die spitzbogigen Fensterschlüsse in der Nordwand sowohl wie in der Südwand. Auch dieser Umstand bestätigt es, daß der Bau von Westen nach Osten fortschritt.

## III. Das Westfach.

Daß die jetzige Einwölbung des Westfaches zeitlich kurz vor dem Westkreuz, resp. durch den Architekten des letzteren vorgenommen wurde, geht abgesehen von der Lichtführung

daraus hervor, daß die Gewölbe seiner drei Compartimente dieselbe spitzbogige Kreuzkonstruktion im selben Gefüge wie das Querhaus aufweisen; ferner daraus, daß sein Mittelschiffsjoch an den Scheidebögen sowohl nach seinen Abseiten als nach dem Querhaus die im ganzen übrigen Baukörper vertretenen breiten Gurtvorlagen zeigt. Im übrigen geht das Kerngemäuer des ganzen Westfaches ebenso wie der Turm noch auf den Meinwerk'schen Bau zurück.[1]) Der Architekt behielt neben dem alten Mitteljoch auch die Basilikalform der Abseiten bei und wölbte die ganze Travée mit gratigen Kreuzgewölben neu ein.

## IV. Der Meister der spitzbogigen Maßwerkfenster.

Während wir bisher nach Plandisposition und architektonischer Formensprache im Ausbau von Westkreuz und Langhaus eine einheitliche Leitung gewahren konnten, sehen wir uns in den Fenstern des Langhauses plötzlich einer ganz anderen Formenwelt gegenüber. An die Stelle des Rundbogens ist der Spitzbogen, an die Stelle der ungeteilten Glasfläche ist Stab- und Maßwerk von klassisch-gotischem Charakter getreten, das die Öffnung in zwei oder drei Unterfenster mit Rad- oder Vierkleeförmigen Füllungen zerlegt. Auch die Einzelheiten des Stabwerks unterscheiden sich durchaus von denen der älteren Fenster. Die äußeren Säulchen des — aus allgemeinen baulichen Gründen als auch wegen der übereinstimmenden Détails mit dem darunter befindlichen Nordportal gleichzeitigen — nördlichen Querhausfensters zeigen nämlich die im ganzen Langhause üblichen Basen mit Eckblatt, dasselbe Profil der Deckplatte über den Kapitellen und an letzteren selbst die nur im Westfach und zum Teil im Westkreuz vorkommende Grundform des Würfelkapitells mit romanisch stilisiertem Laub. Die Säulchen der nördlichen und südlichen Langhausfenster dagegen haben Basen mit einem niedrigen, über das Sockelquadrat an jeder Seite überstehenden und durch ein Consölchen in Form eines Dornansatzes gestützten Pfühl. Das Kapitell ist wie im Langhaus bouquetförmig gebildet mit sichtbarem Tellerrand des inneren Dütenkerns und mit ebenfalls naturalistisch-

[1]) Vgl. Nordhoff a. a. O. S. 178.

frühgotischem Laub. Die Deckplättchen aber bestehen aus einer einfachen Schräge mit aufgelegter Platte und sind achtkantig gebildet.

Gotische Fenstergerüste sind sicher, da ihre Ausführung zum größten Teil Sache von Steinmetzen ist, von Architekten entworfen worden, nicht von Bildhauern, von denen höchstens für die Ausführung der Kapitelle „Laubhauer" in Betracht kommen. Bei der grundsätzlichen Verschiedenheit beider Fensterarten, der rundbogigen und der spitzbogigen Maßwerkfenster im Paderborner Dom und ihrer Einzelformen müssen wir zwei verschiedene Architekten annehmen. Von dem Baumeister, dem wir Plan und Leitung des Aufbaues von Langhaus und Westkreuz zuschrieben, stammen die Rundbogenfenster wegen der Übereinstimmung ihrer Détails mit den entsprechenden der Langhauspfeiler. Von einem neu hinzugekommenen Architekten sind die Spitzbogenfenster des Langhauses. Wo dieser Meister geschult war, werden wir noch sehen. Da ebenso wie die zwei Reihen Mittelpfeiler auch die Wandpfeiler der Süd- und Nordseite des Langhauses wegen ihrer völligen Übereinstimmung in den Einzelformen dem Hauptbaumeister angehören und a priori aus rein baulichen Gründen ihm zugeschrieben werden können, so müßten entweder ursprüngliche rundbogige Fenster (in der Art des Fensters über dem Nordportal) später durch die spitzbogigen ersetzt sein, oder man kann annehmen, daß der neue Architekt neben und unter dem alten Baumeister gearbeitet und nur die Ausführung der von ihm selbst gezeichneten Fenster überwacht habe, daß also die Fenster gleichzeitig mit den Mauern hochgeführt wurden. Letzteres ist das Wahrscheinlichste. Eine dritte Möglichkeit, die wir aber wegen der grundsätzlichen Verschiedenheit der Fenster und ihrer Einzelformen schon ausschlossen, nämlich die, daß der alte Architekt während des Baues speziell für die Fenster seine Formen geändert habe, hat am wenigsten Wahrscheinlichkeit für sich, da, wie wir sehen werden, diese neuen Formen aus Frankreich stammen und eine Reise des Architekten dorthin während des Baues ziemlich ausgeschlossen erscheint.[1])

[1]) Der Nordarm des Ostkreuzes ist bei unserer ganzen Untersuchung als selbstständiger späterer Bestandteil ausgeschaltet.

## V. Die Stellung des Paradiesportals in der Baugeschichte des Domes.

1. Daß die spitzbogigen Maßwerkfenster erst im Langhause auftreten, ist wie schon unter II,4 bemerkt, ein Beweis für das Fortschreiten des Baues von Westen nach Osten. Im Westfach und Westkreuz kommen die neuen Formen noch nicht vor. Beide Abteilungen waren schon völlig ausgebaut, als der neue Architekt mit seinen Skizzen ankam, die so gefielen, daß ihm die Zeichnung und die Aufsicht über die Ausführung aller Langhausfenster überlassen wurde. Aber noch eine andere Spur hat dieser Meister der Langhausfenster am Bau hinterlassen. Er ist es, der das alte Südportal zum Zwecke statuarischer Ausschmückung umbaute. Genau dieselben Säulchen, wie die Langhausfenster sie haben, zeigt die spitzbogige Arkatur der Bischofsnische an der linken Stirnseite. An den Formen der Baldachine und der Türfüllung hatten wir nachweisen können, daß dieser Architekt in St. Père-sous-Vézelay in Burgund geschult war.

2. Das alte Portal, wie wir es auf Grund der Inkongruenz der Bestandteile des jetzigen und auf Grund technischer und stilistischer Untersuchung rekonstruierten, paßt sich nun ganz dem Stilcharakter und der Formenwelt des Westkreuzes an. Zu unmittelbarem Vergleich fordert das gegenüberliegende Nordportal des Westkreuzes auf. Beide Portale sind, entsprechend den Fenstern von Westfach und Westkreuz, im Rundbogen geschlossen,[1]) und in der Abstufung der Gewände mit den eingestellten Säulen von derselben Anlage. Die Profilierung des Sockels und der Basen der Gewändesäulen stimmt an beiden vollständig überein. Die genau südnördliche Achsenrichtung der Portale beweist, daß sie einheitlich geplant gewesen sind. Der Architekt hat gar keine Rücksicht auf die Achsenrichtung des Paradieses genommen, dessen ursprüngliches Kir-

[1]) Am Nordportal ist der Kleeblatt-Rahmen später eingesetzt. Beweis: Die lose Einstellung ohne Verband mit der Portalmauer, im Gewände selbst das innere Paar Basen, auf denen der Pfeilervorsprung fehlt, der ursprünglich den Seitenpfosten bildete (in Fortsetzung des innersten Rücksprungs der Bogenpartie).

chentor kaum die jetzige Abweichung schon besaß.[1]) Ob nun der Erbauer des jetzigen Domes das Westkreuz und damit wohl auch sämtliche Langhaustravéen in westöstlicher Richtung verbreitert oder nur eine alte Unregelmäßigkeit des Meinwerk'schen Grundrisses in der Lage der Gewölbejoche des Westkreuzes untereinander beseitigt hat, läßt sich nicht bestimmen (vgl. übrigens unten VI. 2). Genug der einheitliche Plan beider Portale steht fest. Daß ihre Ausführung in ungefähr gleiche Zeit fällt, beweist die gleiche, mit den inneren Formen des Westkreuzes übereinstimmende Einzelbehandlung sowohl als auch der Aufbau im ganzen. Die Schaftringe an den Rundbogen des Südportals haben genau dieselbe Profilierung wie die am dritten Südpfeiler des Mittelschiffes. Da sie sonst am Bau nicht mehr vorkommen, die Ähnlichkeit des Portals aber in dieser Hinsicht, wie gesagt, mit dem genannten Innenportal des Mainzer Domes sehr weit geht, so wird wohl der Paderborner Architekt die Anregung zu der alten Paradiespforte in Mainz bekommen haben. Er suchte dann im Innern den Schaftring noch einmal an den Pfeilerdiensten konstruktiv zu verwerten, fand aber an dieser Lösung keinen dauernden Gefallen und hörte bei dem einen Pfeiler damit auf.[2])

## VI. Die Zeitbestimmung des Paradiesportals nach den Daten der Baugeschichte.

Wie verhält sich nun das auf stilkritischem Wege von uns gewonnene Resultat zu den überlieferten Daten der Baugeschichte?

---

[1]) Das Paradies selbst ist wegen der schwerfälligen Kreuzgewölbe und der Form der Mittelsäule mit Würfelkapitell — die jetzige ist eine Copie der alten Säule, vgl. J. Kayser, Kunstbericht aus der Diözese Paderborn im Christl. Kunstblatt 1866, S. 78 ff. — älter als das von uns angenommene statuenlose Portal.

[2]) Das Vorkommen der Schaftringe am dritten Pfeiler im Innern zieht auch St. Beißel S. J. a. a. O. zur Datierung des Portales heran, das er einer kurzen Bauperiode kurz vor einem neuen, wegen der Abläße des Erzbischofs von Mainz und des Bischofs von Münster zu Gunsten des Paderborner Domes von ihm um 1267 angenommenen Bauabschnitt zuschreibt.

Für die Zeitbestimmung der ältesten Teile des jetzigen Domes schließen wir uns im wesentlichen Nordhoff an. Nach ihm rührt

1. von Meinwerk her: Der Westchor und der Westturm im Kerngemäuer. Auch den Grundplan ihm noch zuzuschreiben ist mir unmöglich.

2. Die Restauration des Brandes 1133 bedeutete einen vollständigen Neubau, der 1143 von Bischof Bernhard eingeweiht wurde und wie Nordhoff höchst wahrscheinlich macht, einen Mittelturm besaß. Im jetzigen Dome rühren von diesem Bau nach N. her, dem wir uns anschließen:

a. die vier ungelenk den späteren Gewölbegurten unterstellten Pfeiler der östlichen Vierung,
b. das vergrößerte Ostkreuz als zu lang und zu breit für das XI. Jahrh.,
c. das Paradies mit dem schwerfälligen Kreuzgewölbe,
d. die Krypta,
e. die Hallenkirche zwischen Dom und Pürting[1])

Nach der von uns unter I, 1 vertretenen Ansicht geht der jetzige Grundriß von Westkreuz und Langhaus auf den letzten Neubau (nach der Zerstörung von 1233—41) zurück. Die Abweichung der Achse des Paradieses, das auch wir mit Nordhoff dem Bau von 1133—43 zuschreiben, von der des Westkreuzes läßt sich schlechterdings nicht anders als durch eine Grundriß-Änderung im letzten Neubau des Westkreuzes und wie schon in V. ausgesprochen, durch eine wahrscheinlich damit verbundene Änderung im ganzen Langhause erklären. Damit stimmt die in letzterem genau durchgeführte Gleichheit der einzelnen Compartimente in Länge und Breite.

3. „Periode des Uebergangsstiles“[2])

a. Der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. schreibt N. den Nordgiebel des Westkreuzes mit dem Rundbogenfriese, den hohen Fenstern und dem prachtvollen Portale zu.

---

[1]) Güldenpfennig's „Salvatorkirche“ — Karl's des Großen, vgl. Ludorff, Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens Kreis Paderborn S. 92, Taf. 28.

[2]) Vgl. Schnaase, Gesch. derbild. Künste 2. Aufl. 1872 V. S. 300.

b. Mit der Organisation der Dompfarre 1231 und der Beseitigung der von N. vermuteten alten Empore in der Turmhalle entstanden nach N. am Westbau:
aa. der Südgiebel des Westkreuzes mit dem Südportal,
bb. die beiden basilikalen Abseiten des Westfaches,
cc. die Verschönerung des Turmes mit einem Radfenster.

Bei unseren stilkritischen Untersuchungen fanden wir, daß Nord- und Südportal einheitlich geplant gewesen sind und die alten Bestandteile des Südportals dieselben Einzelformen wie das Nordportal zeigen, ihre Entstehung also keine 50 Jahre weit auseinander liegen kann, sondern ungefähr gleichzeitig sein muß. Im übrigen sind wir mit Nordhoff der Ansicht, daß die basilikalen Abseiten des Westfaches und damit selbstverständlich auch das Mitteljoch des Westfaches (vgl. III), also das ganze Westfach sowie das Radfenster mit der Organisation der Dompfarre 1231 entstanden sein können. Damit stimmt die von uns durch stilistische Analyse unter III. gewonnene Überzeugung, daß das jetzige Westfach kurze Zeit vor dem Westkreuz entstanden sein muß.

4. Bau der Hallenkirche. Anfang des Neubaues nach dem bei Gobelinus Persona Cosmodromium aet. VI. cap. 67 gemeldeten Einsturz eines (östlichen Vierungs-)Turmes zwischen 1233 und 1241. Vollendung 1263, sicher 1267.[1]) Mit dieser Datierung des Ausbaues des Hauptkörpers stimmen wir mit N. überein. Wir dehnen sie aber aus stilkritischen Gründen (I. 2) auch auf die „Unterteile der Stützen", die N. ausschließt[2]) und aus den angeführten Gründen auf das ganze Westkreuz mitsamt seinen beiden Portalen aus. Bevor der Turm einstürzte und einen völligen Neubau des Langhauses nötig machte, hatte man für die Umgestaltung, die die Organisation der Dompfarre 1231 erforderte, das Westfach neu eingewölbt und hier noch die basilikalen Abseiten beibehalten. Nach dem Einsturz des Turmes wird dann von demselben

[1]) Nachweis der in Betracht kommenden Urkunden bei Nordhoff a. a. O.

[2]) Nordhoff, a. a. O. S. 183 Z. 8.

Architekten der Plan zur Hallenkirche gefaßt und Westkreuz und Langhaus 1233/41—1263/67 ausgebaut.[1])

5. Das Westkreuz war fertig, als der Architekt der Langhausfenster ankam, der das Südportal umbaute. Wenn nach Erledigung der Abräumungs- und Abbruchsarbeiten, teilweise neuer Fundamentierung, Beschaffung des Bau- und Arbeitermaterials und der dazu nötigen Geldmittel der Neubau des Westkreuzes vielleicht um 1245 in Angriff genommen wurde, und bei der mehr als 20jährigen Gesamtbauzeit die ersten Langhausfenster etwa fünf Jahre später entstanden, so erhalten wir aus der Baugeschichte des Domes für die Entstehung des Statuencyklus am Paradiesportal die Zeit um 1250—1260. Diese Jahre stimmen mit der Entstehungszeit der denselben Typus aufweisenden Portale an St. Seurin zu Bordeaux und der Liebfrauenkirche zu Trier, und damit wird die Richtigkeit des aus der speziellen Baugeschichte gewonnenen Resultates durch die aus den Daten der allgemeinen Entwicklung des gotischen Statuenportals sich ergebenden Folgerungen bestätigt.

## Schluß.

### Die Paderborner Statuarik in ihrem Verhältnis zur hochmittelalterlichen Plastik im übrigen Deutschland.

Eine Vorstufe der Paderborner Statuarik fanden wir in der Tympanongruppe des Leichhofportales am Mainzer Dome. Außer dieser Gruppe sind uns vom selben Künstler andere den Paderborner Arbeiten voraufgehende Reliefs bis jetzt nicht bekannt. Sein Verhältnis zu einer etwaigen künstlerischen Tradition in Mainz bleibt damit vorläufig fraglich, wahrscheinlich ist vorderhand nur seine rheinische Abstammung resp. Schulung. Da die Gruppe in dem Bogenfeld des Leichhofportales bereits in allen Einzelgestalten fast vollplastisch gearbeitet ist, so werden wir als Verfertiger einen Bildhauer voraussetzen müssen, der schon vor diesem Werke einige Übung

[1]) Dehio (a. a. O. Bd. II. S. 301) „erinnert der allgemeine Eindruck an die Kathedrale von Poitiers (vgl. auch die Pfeilerdétails Taf. 314)."

in der Bearbeitung des Steines und in der ihm entsprechenden plastischen Formung selbst sich angeeignet oder erlernt hatte. Freilich noch sind Typen, Composition und Gebärden ganz unpersönlich, konventionell byzantinisierend, und die unverstandene „malerische" Manier der Gewandbehandlung spricht die verderbte Formensprache frühmittelalterlicher Flächenkunst: so wird die eigentlich plastische Tradition des Meisters doch keine sehr alte gewesen sein. Die Mainzer Gruppe steht auf der Grenze einer von Technik und Formenschatz der frühmittelalterlichen Malerei — oder der unter deren Herrschaft stehenden plastischen Kleinkünste — abhängigen Reliefkunst nach einer Steinplastik hin, die die Darstellungsfähigkeiten ihres Materials durch körperhaftere Formengebung auszunützen und über die flächenhafte konventionelle zeichnerisch-malerische Darstellungsweise hinauszukommen strebt.

Der Bildhauer dieser fast vollplastischen Figuren wird nun in Paderborn von einem französisch geschulten Architekten vor die Aufgabe gestellt, einen Cyklus von Monumentalstatuen zu schaffen. Nichts deutet, wie gesagt, darauf hin, daß er jemals früher schon einer solchen Aufgabe sich entledigt hätte — ausgenommen vielleicht der unkontrollierbaren und doch auch wieder wesentlich andere Gewohnheiten voraussetzenden Schöpfung eines Cruzifixus oder einer Madonnenstatue. Die Paderborner Statuen sind sicher die ersten monumentalen Gebilde seiner Hand. Sie zeigen nicht eine Spur fremden statuarischen Einflusses, weder einer anderen deutschen Lokalschule noch französischer Bildhauerkunst. Der Meister erhielt den Auftrag, die Statuen für das Portal zu liefern und dazu höchstwahrscheinlich nur noch allgemeine Anweisungen über die Behandlung des Blockes seitens des Architekten, der in keiner Weise französierend auf die Formgebung des Lokalbildhauers einwirkt. Die Ausführung wird diesem allein überlassen. Auf stilkritischem Wege fanden wir, daß außer ihm noch zwei minder geübte Steinbildhauer und ein Holzschnitzer an dem Paderborner Cyklus gearbeitet haben, die alle des Meisters Formgebung zeigen. Ob er diese Gehülfen von Mainz mitbrachte, läßt sich bei dem Fehlen jeden Anhalts in dieser Richtung nicht bestimmen, ist aber wahrscheinlich, da der Bauherr oder die Bauleitung sich kaum den Mainzer Künstler verschrieben haben würden, wenn ihnen in Paderborn selbst die nötigen Kräfte zur Ver-

fügung gestanden hätten. Der Verfertiger der Statue der heiligen Kunigunde kam als dekorativer Bildhauer von anderen plastischen Traditionen her. Er muß an einem der größeren Bauplätze gelernt haben, auf denen der moderne Stil der eigentlich mittelalterlichen Kunst seinen Einzug gehalten hatte. Daß auch er von Hause nicht an Monumentalstatuen gewohnt war, geht aus der Unbeholfenheit seiner Figur hervor. Derentwegen wird er auch für den statuarischen Teil nicht weiter verwandt worden sein. Seine Formgebung — mag sie nun französieren oder nicht — bleibt ohne Einfluß auf die Mainzer Künstler, und damit scheidet sie für die Beurteilung der spezifisch „Paderborner" Statuarik aus.

Wir erleben in Paderborn einen ähnlichen Vorgang wie zu Bamberg in der Schule des Georgenchores, aus der ja auch zwei in ihren Typen und in der unverstandenen Gewandbehandlung durchaus byzantinisierende Monumentalstatuen (in Oehringen) hervorgegangen sind,[1]) wie in Sachsen an der Entwicklung der heimischen Plastik zu ihrer letzten Krönung durch die Statuen der Freiberger Goldenen Pforte, die nichts mit französischen Portalen gemein hat, ebensowenig wie die Reliefs des Georgenchor-Bildhauers von Reliefs in Südfrankreich beeinflußt sind: Nur durch ganz allgemeine, aus Frankreich vermittelte Anregung des Architekten befreit sich der Meister des Mainzer Bogenfeldes unter dem Zwange der neuen Aufgabe aus den Fesseln der frühmittelalterlichen konventionellen malerischen Darstellungsweise und entwickelt sich aus eigener Kraft zum Monumentalstatuariker. Mit dem Maße seiner Vorbildung gemessen stellt er mit der Figur des Bischofs Meinwerk eine immerhin achtenswerte modern-mittelalterliche Leistung hin, wenn diese sich auch keineswegs im Ausdruck mit der großzügigen dramatischen Geberdensprache des Bamberger oder der vollendeten Formgebung des Freiberger Meisters auf eine Stufe stellen kann. In seiner ursprünglichen Bemalung — Spuren von Rot und Blau finden sich an allen Statuen — wird der Cyklus in seiner Gesamtheit seinerzeit doch eine farbenfreudige dekorative und monumentale Wirkung nicht verfehlt haben. Freilich ist das Portal weit davon entfernt, eine „Perle romanischer Architektur und Skulptur, nächst der berühmten

[1]) Vgl. Franck-Oberaspach: Eine fränkische Bildhauerschule 2c.

Goldenen Pforte zu Freiberg i. S. das herrlichste Exemplar seiner Art“ [1]) zu sein, wie ein guter Lokalpatriot gemeint hat. Zu einer „herrlichen“ Leistung fehlte vor allen Dingen die Tradition. In Freiberg und Bamberg ging die Werkstatt-Übung eines halben Jahrhunderts voraus, die den Paderborner Bildhauern fehlte. Auch bilden die Paderborner Werke den Anfang, nicht den Höhepunkt der lokalwestfälischen Monumentalplastik im XIII. Jahrhundert. Dieser wird auf der Grundlage des in Paderborn Errungenen durch Zuführung neuer Anregungen in dem Statuencyklus der Vorhalle des Domes zu Münster [2]) erreicht.

---

[1]) J. Kayser im Christl. Kunstblatt 1866 S. 78 ff.

[2]) Eine stilkritische Untersuchung dieses Cyklus und der sonstigen in den Kreis der Paderborner und Münsterschen Statuarik gehörigen Werke bereitet Verfasser vor.

# Tafeln zu II.

# Das Portal des Paradieſes am Dom zu Paderborn.

Von **Richart Reiche.**

Tafel 1. Anſicht des Paradiesportales am Dom zu Paderborn.

Tafel 2. Figurengruppe des linken Gewändes.

Tafel 3. Figurengruppe des rechten Gewändes.

Tafel 4. Biſchofsfigur der linken Stirnſeite und Madonna des Mittelpfeilers.

Tafel 5. Biſchoffiguren der Türflügel.

Tafel 6. Tympanon des Leichhofportales am Dom zu Mainz.

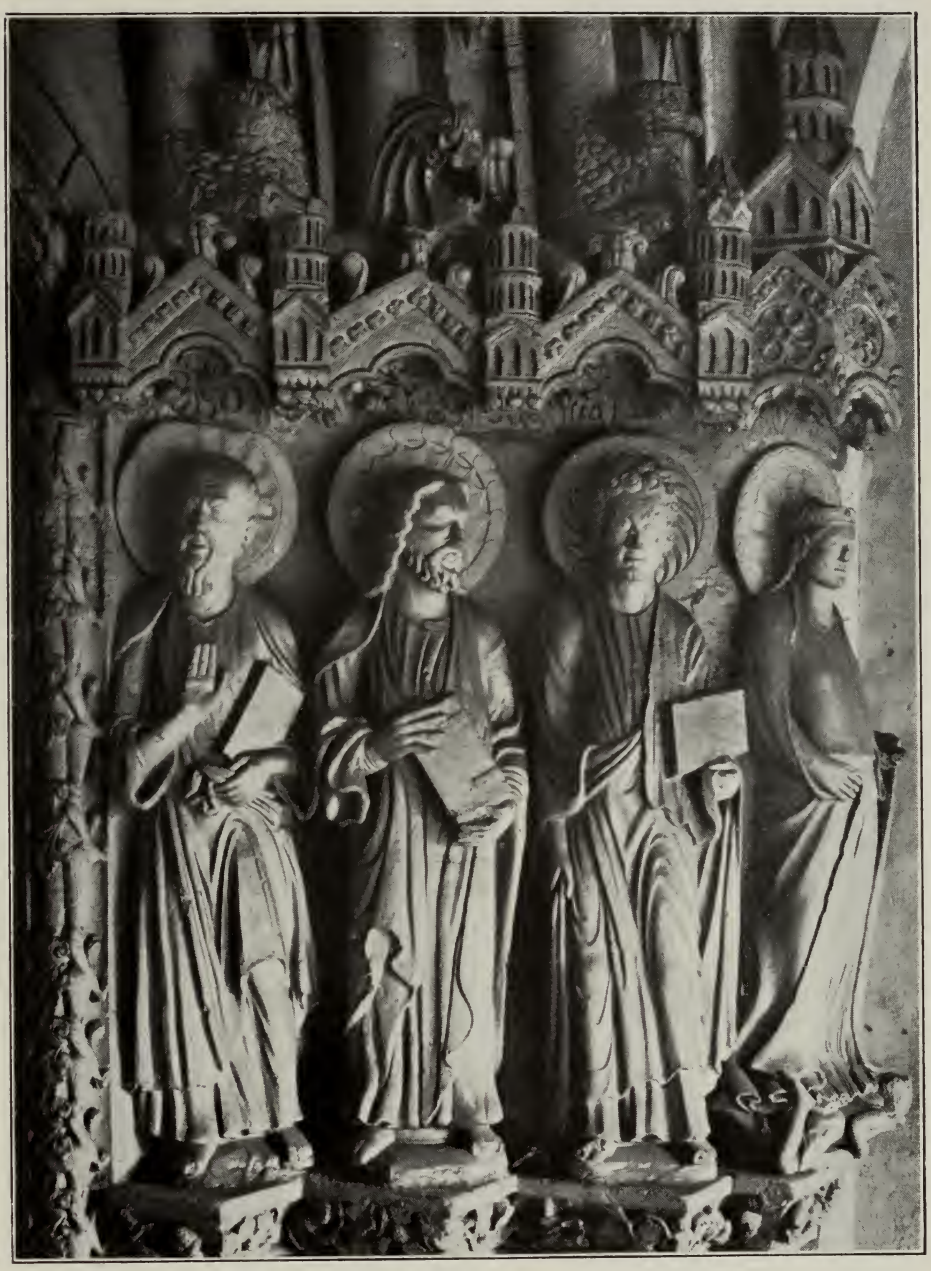
Tafel 7. Vorhallenportal der Kirche Saint Père-sous-Vèzelay;
a) Anſicht des Portales,
b) Baldachin des linken Gewändes,
c, d) Dasſelbe.

Abbildungen der Tafel 1 bis 5 aus Bau- und Kunſtdenkmäler von Weſtfalen, Kreis Paderborn. Nach Aufnahmen von A. Ludorff.

Tafel 6: Photographie von Kroſt, Mainz.

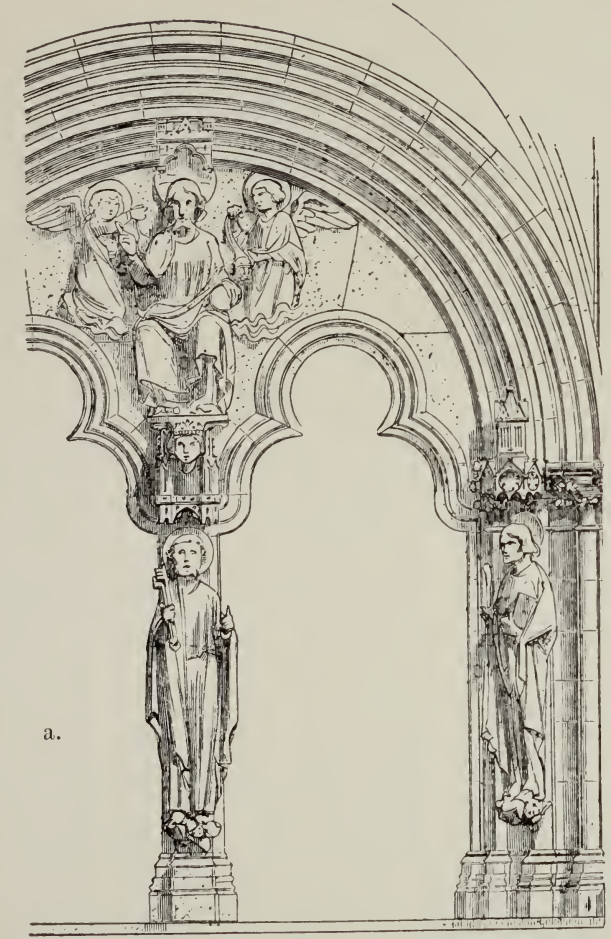
Tafel 7 a und b: Zeichnungen von Viollet-le-Duc.

Tafel 7 c und d: Photographien von Neurdin, Paris.



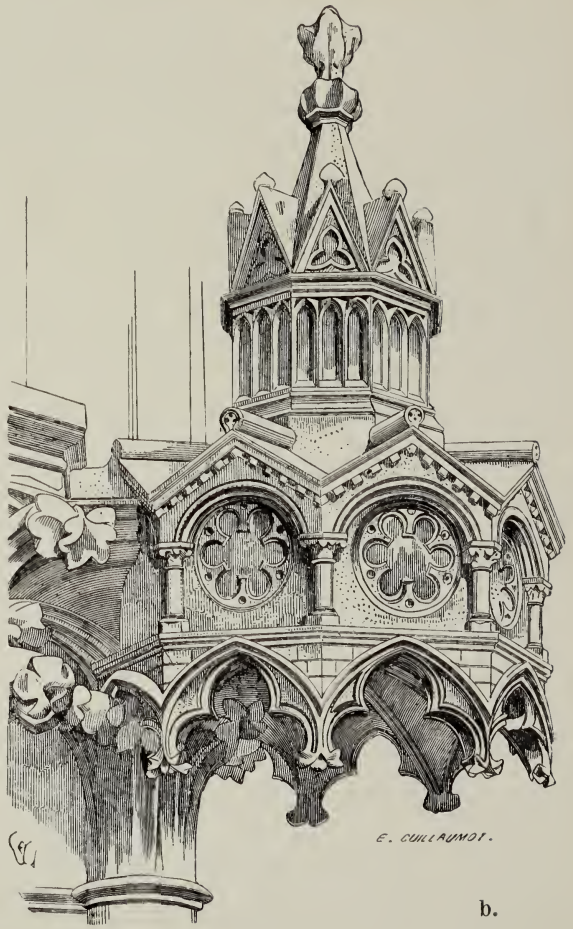
a.

b.



a.

c - d.




b.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 9645